Dramaturgie der Oper

von

Heinrich Bulthaupt.

Zweiter Band.

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1887.

Entd Sta. Hall.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung,
vorbehalten.

Inhalt.

	Seite
V. Meyerbeer	1
VI. Richard Wagner	33
Rienzi	35
Der fliegende Holländer	51
Tannhäuser	82
Lohengrin	120
Tristan und Isolde	153
Die Meistersinger von Nürnberg	189
Der Ring des Nibelungen	225
Parsifal	291

V.

Meyerbeer.

Meyerbeer.

Meyerbeer — der Name steht hier, um eine Gattung zu bezeichnen, die man die „große Oper“ des neunzehnten Jahrhunderts im Gegensatz zur »opera seria« des achtzehnten nennen kann, und diese Gattung bedeutet eine der größten und zugleich glänzendsten künstlerischen Verirrungen. In Meyerbeer stellt sich Alles auf die Spitze getrieben dar, was sich in Italien und Frankreich, zum Theil auch in Deutschland von der Wahrheit entfernte: das süße Geträller und der Coloraturunsinn der Oper Donizettis und Bellinis, (der nur mit seiner Norma kühn und stolz nach den Sternen griff), die Spektakelsucht der französischen Dramatik, die grüblerische Neigung der Deutschen, die oft, anstatt das Nächste zu wählen, das Entlegenste aufsucht, um sich künstlerisch zu äußern. Keinen Weg hat er unbetreten gelassen, der zum Erfolge führen könnte, und nach langem Tasten hat er ihn endlich gefunden. Der Eklekticismus war seine Losung. Aus allen drei Ländern trug er das Effectvollste heim, um seine buntscheckigen, heißbegehrten Opern fertig zu stellen, und in allen drei Ländern, ja in der ganzen civilisirten Welt hat er dafür den überschwänglichsten Dank geerntet.

Hätte man als Biograph die Verdienste des Jakob Liebmann Meyer Beer zu würdigen, dann hätte man das Allerbeste von ihm zu sagen, denn er war unfraglich ein scharfer Geist, eine feine,

liebenswürdige Natur und ein ungemein talentvoller Musiker, auf dessen Scheitel sich in geweihter Stunde sogar eine Feuerflocke des Genius niedersenkte — aber hier haben wir es nicht mit seinem Können, sondern mit seinem Schaffen zu thun, mit dem, was er dem Theater beschеert hat, und da würde es eine Versündigung an der Kunst sein, wenn man liebevoll verhüllen wollte, was nicht scharf genug gekennzeichnet werden kann: die innere Unlauterkeit und Unwahrheit seiner Kunst. Mit Carl Maria von Weber, der treu zu ihm hielt, hatte er den Unterricht des Abbé Vogler in Darmstadt genossen — ungleichere Schüler waren wohl nie beisammen — und in geistlicher und weltlicher Musik lange fruchtlos experimentirt, bis er nach dem peinlichen Durchfall seiner zweiactigen komischen Oper „Alimelek" im Wiener Kärnthnerthortheater nach Italien auswanderte, die contrapunktischen Sorgen und Plackereien abschüttelte und sich in die wohlige Gesangslust Rossinis bis über die Ohren versenkte. Und bald schrieb er, anpassungsfähig und anempfindend wie er war, selbst im Stile Rossinis und componirte nach der alten Maestri Weise für Venedig, Turin, Mailand und Padua italienische Operntexte von Rossi und Metastasio, mit dem doch schon Gluck nichts mehr anzufangen gewußt hatte. Aber das Glück war ihm günstig, „Emma von Risburg", „Der Kreuzritter in Egypten" und wie ihre Geschwister alle hießen, gefielen, und als der gefeierte junge Componist im Sommer 1825 nach Berlin zurückkehrte, durfte er sich sagen, daß er in allen Fährlichkeiten der italienischen Oper bewandert sei. Carl Maria von Weber aber klagte bitter über den Verrath, den sein Jugendfreund an der Kunst seines Vaterlandes begangen.

Jetzt begann die Pariser Lehrzeit. Der „Kreuzfahrer" hatte an der Seine weitaus nicht so kräftig wie in der Lagunenstadt durchgeschlagen und es galt nun, die Munition zu verstärken und sich gegen alle Angriffe zu verschanzen. Von wem aber sollte er lernen? Der Stil Spontinis, der sich, nachdem auch er, dem es als Italiener allerdings nahe genug lag, mit dem unvermeidlichen Tropfen italienischen Oels gesalbt war, auf den Pfad der Nachfolge Glucks be-

geben hatte, war der seine nicht, und zudem war Spontinis Stern seit seiner Übersiedelung nach Berlin im Sinken. Er war nicht mehr modern. Gegen Cherubinis edle, etwas kühle Hoheit empfand er, noch voll von den Sinnenreizen der Musik Rossinis, eine erklärliche Abneigung, wie man sie vor seinem Gewissen empfindet, der geistreiche, heitere Auber aber, dieser echte und rechte Pariser, der seine Vaterstadt nie verlassen, konnte ihm von seinem Champagnerhumor nichts abgeben: das schwere Blut Meyerbeers widerstand ihm und das Fiasco seines „Alimelek" hatte ihn gewarnt. Nun hatte aber derselbe leichtflüssige Auber sich mit seiner „Stummen von Portici" nicht nur mitten auf den Marktplatz von Neapel, sondern auf das Forum der Geschichte begeben und gleichsam gegen seine eigene Natur ein Werk hervorgebracht, das man heute „actuell" nennen würde, ein Werk, das der revolutionären Stimmung jener Zeit (es erschien 1828) auf das Merkwürdigste entgegenkam und in einigen großen Städten zu Beginn der dreißiger Jahre die Flammen des Aufruhrs sogar direct entzündete. Es ist voll Leben und Farbe, zwar ohne Tiefe und oft so obenhin, daß wir seine geschichtliche Bedeutung nicht mehr recht verstehen, aber doch keck und grell und vor allen Dingen auf einen Text gegründet, der an der Wirkung der Oper zum Wenigsten denselben Antheil wie die Musik hat. Dieser Text aber, der dazu beigetragen hatte, seinen Componisten mit einem Schlage weltberühmt zu machen, war von Scribe. Meyerbeer merkte auf diesen Wink und bald kam ihm von Italien ein zweiter. Dort war sogar Rossini, unter dessen Fahnen er seine ersten Triumphe erlebt, von seinem Pfühl aufgefahren und hatte, von der revolutionären Luft angesteckt, ganz wie Auber contra naturam sui generis ein Werk großen Stils, den „Wilhelm Tell" geschrieben (1830), italienischen Wohllaut mit französischer Dramatik und deutscher Innigkeit verbindend, soweit er es vermochte: ein Werk, das den Höhepunkt seines Schaffens bezeichnete und ihm auch die Achtung der ernsteren Musiker sicherte, die sich von seinen musikalischen Schmeicheleien bis dahin nicht hatten bethören lassen. Konnte Rossini dies, der geborene Genußmensch, warum sollte es Meyerbeer nicht können? und warum

nicht mehr? mehr auch als der an sein Paris gekettete Auber? Diese Fährte mußte verfolgt werden. Zwar revolutionär brauchte das Sujet nicht gerade zu sein — das hätte anstoßen können, und es galt, sich alle Parteien zu sichern. Also ein Stoff, blendend und packend, bunt und frech. Aber Scribe mußte ihn schreiben. Und Scribe schrieb ihn und das Product, das er, seiner eleganten Lustspielvergangenheit zu Spott und Hohn, zu Tage förderte, war die Bearbeitung eines Romans aus dem fünfzehnten Jahrhundert, der die Fahrten des (historischen) Normannenherzogs Robert des Prächtigen zum Inhalt hatte (auch Raupach hatte ihn dramatisirt) und hieß: „Robert der Teufel".

Man erwäge einmal, was Alles in diesem Merlin-Stoffe verborgen liegt, um die ganze Kläglichkeit der Arbeit des Librettisten zu verstehen. Wie um den Sohn Gottes zu bekämpfen, greift der Geist der Verneinung zu dem Mittel des Himmels: auch er zeugt einen Sohn mit dem Erdenweibe, und nun können die Reiche des Lichtes und der Finsterniß den Kampf beginnen, wie es die Wotanssöhne und die bleichen Kinder des Alberich in Wagners „Ring des Nibelungen" thun. Zugegeben, daß die mittelalterliche Sage von einer Vertiefung des Stoffes auch nichts weiß — aber Sache des modernen Bearbeiters wäre es gewesen, frei schöpferisch auszugestalten, was ihm der Roman an die Hand gegeben, wenn ihm auch die gleiche dichterische Fähigkeit, wie sie Immermann (Merlin), Wagner (Kundry) und Andere besaßen, nicht zu Gebote stand. Aber was ist unter den Händen Scribes aus dem Stoff, den Delavigne Meyerbeer vorgeschlagen, geworden! Vom »diable« hat dieser Robert auch nicht den kleinsten wahrnehmbaren Tropfen Bluts in den Adern. Er ist nicht mehr und nicht weniger als ein eitler, launenhafter, vielleicht ein wenig heißblütiger Cavalier, der sich wie ein Schulknabe gängeln läßt. Seine Mutter liebt er, ja er besitzt sogar die moralische Stärke, ihren letzten Willen so lange ungelesen zu lassen, bis er desselben würdig geworden. Was ist daran teuflisch, was an dem ritterlichen Schutz, den er seiner Milchschwester Alice angedeihen läßt, was an der Gewinnung des magischen Zweiges nach der Bezauberung durch

die Nonnenoberin, die lange genug auf sich warten ließ, was an dem harmlosen Schrecken, den er der Prinzessin von Sicilien einjagt? Wer nimmt auch nur den geringsten Antheil an diesem haltlosen Patron, der sich zu guter Letzt von der braven Alice für den Himmel gewinnen läßt, nachdem er mit genauer Noth der Hölle entronnen, für die er sich so schlecht wie möglich qualificirt hätte? Dorthin hätte er gehört, wohin Dante die Elenden verweist, die weder gut noch böse, nichts ganz und alles halb sind. Was soll uns an ihn fesseln, was gewinnt, was interessirt für ihn? Und vor Allem: was ist auch nur musikalisch an ihm? An dieser ganzen Figur ist keine Fiber echt, weder Schmerz noch Liebe, weder Sehnsucht noch Rachbegier; was aber hat die Oper mit einem Subject zu schaffen, das dem Drama gerade so fern steht wie der Welt der Töne?

Also sind es vielleicht Himmel und Hölle selbst, die dem Stück seine dramatische und musikalische Signatur geben? Das wäre allerdings etwas: auf Engelsfittigen schwebt der Glaube herab und wider ihn zischt die Verdammniß und bleckt die Zähne. In diesen Gegensätzen läge ein großes, der Musik (weil der Phantasie und der Empfindung) nicht fremdes Element, wenn es auch für die Bühne kaum bezwingbar scheinen möchte. Aber die beiden Urmächte brauchten ja nicht in typischer Vertretung durch Gott und den Teufel selbst zu erscheinen: sie könnten unter den Menschen ihre Stellvertreter wählen, ein Ausweg, für den sich der Librettist denn ja auch entschieden hat. Das Testament der Mutter, von der einfachen, unschuldigen Alice verlesen, gilt für die Macht des Himmels, ihr gegenüber steht der Böse in Person, und wenn sie in der Schlußscene um die arme Seele des Helden ringen, dann regt sich (in dem schönen Terzett) wirklich etwas von den Schwingen guter und böser Geister. Aber wie ist doch Alles verwässert! Ist denn dieser Bertram wirklich der Fürst der Hölle? Ein sentimentaler, larmoyanter Teufel, der seinem Sohn alles Erdenglück vergällt, um ihn desto sichrer an sich zu schmieden, und der doch, anstatt sich uns nur ein einziges Mal als der leibhaftige Satan zu enthüllen, ein zärtliches Rühren für sein Kind fühlt, von dem er sich — der liebe Vater! — so ungern trennen möchte. Es

ist der Gipfel der Albernheit. Darum schaudert uns auch nicht ein einziges Mal die Haut und nicht ein einziges Mal wird uns der Glaube geweckt. Selber alles Glaubens an seinen Stoff baar ist der Componist an ihn herangetreten — wie vermag er ihn bei anderen zu erregen, da er ihn selbst nicht besitzt? Mit dem Glauben ist aber auch der Romantik des Stoffes die Lebensader unterbunden. Es ist eine Romantik ohne Flügel, ohne Glorienschein und ohne Wunder, eine Romantik des Verstandes, wie sie den dreißiger Jahren entsprach: eine kalte, trockene Romantik. Noch klangen die Harfen nach, die Tieck, die Schlegel, Novalis, Fouqué angeschlagen hatten und die auch Meyerbeer als ein Deutscher und Carl Maria von Webers Freund und Studiengenosse vernommen — aber die Zeit, die mit ernsthaften, verzweifelt wirklichen Dingen zu thun hatte, lauschte ihnen nur noch mit halbem Ohr und begann sie zu verachten. Mit einem Male aber, ganz, mit Stumpf und Stiel läßt sich eine solche Pflanze nicht ausrotten. Der Übergang ließ ihre Reste noch bestehen, trotzdem die praktischen, politischen und socialen Fragen, die Literatur und Kunst alsbald zu beherrschen begannen, mit ihnen nichts Geschcidtes anzufangen wußten, und das Produkt jener Vermischung war eben der wunderliche Wechselbalg von Phantastik und Wirklichkeit, der die dreißiger Jahre in Deutschland und Frankreich kennzeichnet. Abenteuerliche Stoffe in abenteuerlicher Form, aber ohne den Glauben an die Königin „Aventiure“. Das Bizarre und Verzerrte mußte die Stelle des Wunderbaren vertreten. Es war der zusammengesunkene, verrenkte König des Goethe'schen „Märchen“. Auch Victor Hugo kann für diese Species der „realistischen“ Romantik als Beispiel dienen und „Robert der Teufel“ ist eins ihrer schlimmsten Geschöpfe. Bald vollzog sich der Häutungsproceß denn auch vollständig. Die baare Wirklichkeit, historische, confessionelle und gesellschaftliche Fragen forderten von der Kunst gastliche Aufnahme und erhielten sie. Selbst die Musik, die mit ihnen ihrer ganzen Natur nach nichts zu schaffen hat, mußte sich mit ihnen befassen. Was Auber mit dem kühnen Wurf der „Stummen von Portici“ angeregt, trug zehnfältig Frucht. Dort wurde die Frage, ob Republik ob

Königthum, die uralte Frage der Revolution, aufgeworfen, in Halévys „Jüdin“ (deren Libretto das unmusikalischeste der Welt ist, so daß man den Componisten füglich hochschätzen darf, der dem dürren Boden so manche schöne musikalische Blüthe entlockt hat) war es die Judenfrage — die „geschichtliche Oper“ war vorbereitet, und Meyerbeer sollte es sein, der sie ausbaute.

Wie ist nun der ungeheure Erfolg, den der „Robert“ errang (am 31. November 1831 wurde er in Paris zum ersten Male aufgeführt), zu erklären? Wohl nur historisch, denn sein absoluter künstlerischer Werth ist auch in Einzelheiten gering, und wo uns eine süße Melodie, eine kühne harmonische Wendung, ein überraschendes Klangcolorit gefangen nehmen möchte, da grinst uns sofort wieder das Gesicht des gemeinen Speculanten an und stößt uns ab. Die Kenner, die Gebildeten haben ihn darum auch sofort abgelehnt und nur die Menge ist ihm, diese aber auch in hellen Haufen, zugefallen. Aber auch diese zählt doch eine beträchtliche Zahl kluger Köpfe unter sich — womit wurden sie geblendet und betäubt? Meyerbeer wollte Allen Alles sein, er wollte Franzosen, Italiener und Deutsche zufriedenstellen, er nahm von dem Mantel jedes Landes einen Fetzen und diese Liebedienerei täuschte das Publikum so, daß es in dem heimatlosen Eklektiker den Universalgeist erblickte, der über die Ländergrenzen hinausragte, der das Geheimniß der Kunst erlauscht, die nicht den Nationen, sondern der Menschheit gehörte. Es war eine wunderliche Verwechslung, aber Meyerbeer hatte sie möglich gemacht, denn er hatte sich zwei mächtige Verbündete gesichert: die Mode und die Überraschung. Er hatte von den Italienern die sanfte Cantilene und den Bravourgesang entliehen, von den Franzosen die sensationelle Action, von den Deutschen etwas Walduft und ländliche Unschuld; von der französischen Oper hatte er die energische Betheiligung der Chöre an der Handlung, die Traditionen des Ballets und der Maschinerien überkommen, aber auch die opera seria schimmerte noch aus den handlungslosen Acten, die der Prinzessin Isabella gehören, dem zweiten und vierten. Das Alles rührte er durcheinander, und da er im musikalischen Détail überaus sorglich war und das

Ohr durch nie vernommene Klangcombinationen reizte, da er die Italiener an Schärfe und Grellheit übertraf, ohne auf ihre Sangbarkeit zu verzichten (von der damaligen deutschen Capellmeisteroper langweiligen Angedenkens zu schweigen), so schlug er denn wirklich Rossini, Bellini und alle übrigen aus dem Felde und wurde der Held des Tages. Und heutzutage? Es giebt kaum einen Gebildeten mehr, der sich von diesem Sujet und dieser Musik ernstlich täuschen läßt — und doch schleppt sich die Oper immer noch über die Bühnen und auch durch die neuesten Musikgeschichten wälzt sie ihren Ruhm als Meyerbeers „frischestes und classischestes Werk". So lange kann der Schimmer der Neuheit vorhalten, das Ansehen der Mode! Innerlich haben sich Herzen und Sinne, auch der Mehrheit, dem Robert längst abgewandt — aber von dem Geschrei, das er vor mehr als fünfzig Jahren erregt, klingt immer noch ein Echo nach. Und doch hat Meyerbeer in den „Hugenotten" ein Werk geschaffen, das dem „Robert" als dramatisches Ganze weit überlegen und mit einigen genialen Einfällen und ganzen Sätzen begnadet ist, die für den Componisten auch nach Jahrhunderten noch Kunde geben werden. Dergleichen findet sich im ganzen „Robert" nicht einer, denn weder ist es die „Sicilienne", noch Alicens Romanze „Als ich die Normandie verlassen", noch der klanglich so scharf und interessant gewürzte Höllenwalzer, noch selbst die Beschwörung der Nonnen trotz der schweren düstern Wucht ihres Beginnes, der flatternden Seelen und der schlotternden Gebeine, die man während der Procession klappern zu hören glaubt. Wer leugnet, daß alles dies und noch vieles Andere im „Robert" mit Virtuosität dargestellt ist? Aber es dient dem Ungeschmack. Losgelöst vom Drama ist es musikalisch nicht werthvoll und groß genug, um uns durch sich selbst zu packen, und mit dem Drama wird es in den Ruin des Stoffes und seiner Behandlung hinabgezogen. Zudem sind solche musikalischen Illustrationen doch immer nur, wie Hebbel sagen würde, „Unterschönheiten" einer Oper. Weiß der Componist sie darzustellen, so darf man ihn um sein musikalisches Rüstzeug füglich beneiden — aber zuerst und vor Allem wollen wir die Sprache der Empfindung, der Leidenschaft von ihm

hören, und fehlt ihm diese, dann ist alle weitere Mühe verloren. Das ist es auch, was das Nonnenballet so widerwärtig macht. Ich möchte nicht so prüde sein, die Darstellung der Bethörung eines Menschen durch alle Künste der Verführung von der Bühne ausgeschlossen zu sehen, denn in ihr liegt ein starkes musikalisches und dramatisches Material. Nur müssen es die Wogen der Leidenschaft, der großen, fesselosen, himmelstürmenden Leidenschaft sein, die farbig glühen, wallen und über dem Haupt des Bedrängten zusammenschlagen, nur muß wider ihre Macht die Seele, die sich rein bewahren möchte, ächzen und stöhnen. Im „Robert" aber haben wir nur den Eindruck der Gaukel- und Schmeichelkünste einer Dirne. Wir sehen ein wohlarrangirtes Tanzdivertissement, dessen Weisen den, der sich darauf versteht, prickeln und kitzeln mögen — aber unser Blut machen sie nicht erbeben und ihre Macht erkennen wir nicht an. Auch die Sünde muß ein Flammenmal tragen, wenn sie uns ergreifen soll — ein bischen Schminke thut es nicht. Alle Größe, alle Wahrhaftigkeit fehlt der Scene, und dabei ist von dem Widersinn noch nicht einmal geredet, daß an Stelle des Gesanges plötzlich die Pantomime tritt, als wären Robert und die Nonnenschemen mit Taubstummheit geschlagen. Das Wort, das gesungene Wort, ist das conventionelle Verständigungsmittel in der Oper, es müßte denn sein, daß die Personen aus irgend einem Grunde nicht reden könnten und dürften und statt ihrer das Orchester sprechen müßte. Es ist bereits davon die Rede gewesen, u. A. bei Betrachtung der „Entführung aus dem Serail", und bei den „Meistersingern von Nürnberg" ist darauf zurückzukommen. Die baare, wortlose Pantomime gehört in das Ballet, aber in das gesungene so wenig wie in das gesprochene Drama.

Jetzt ist im Grunde Jedermann von der Thorheit dieser Dinge überzeugt. Dazumal wurden sie nur für Wenige zum Stein des Anstoßes. Ja so fest hatte sich die Oper bei dem Publikum eingenistet, daß ihre ungleich bedeutendere Nachfolgerin Anfangs Mühe hatte, durchzudringen. Und doch sind die „Hugenotten" dem „Robert" weit überlegen, wenn auch sie leider an dem gemeinsamen Übel

aller Meyerbeerschen Werke, der künstlerischen Charakterlosigkeit, kranken.

Man hat, um eine Waffe gegen Meyerbeer in Händen zu haben, sehr oft auch Heine ohne Grund und Kenntniß als seinen Gegner bezeichnet. Aber das ist ein Irrthum. Er hat allerdings, mehr von persönlichen als von künstlerischen Trieben geleitet, den „Propheten" verhöhnt und den „Robert" unter allem Vorbehalt und mit allem Respekt ein „Meisterwerk der Zagheit" genannt — aber die „Hugenotten" hat er überschwenglich gepriesen. Mit ihnen habe Meyerbeer sich „sein unsterbliches Bürgerrecht in der ewigen Geisterstadt, im himmlischen Jerusalem der Kunst gewonnen." Nun verkenne wer mag die genialen Einzelheiten dieser Oper! Sie besitzt in jener Schwerterweihe des vierten Aktes trotz des allzu lyrischen und behaglichen Hauptmotivs „Wie sich die Sach' auch wende" einen Satz von hinreißendem Schwung, der in dem Gesang der Mönche und dem wilden Gehetze des Chors von Fanatismus glüht und von Blut trieft; sie besitzt ein Liebesduett von großer dramatischer Führung und in ihm ein Thema (die allbekannte Melodie in Ges-Dur) von einer so schwelgerisch-schönen Sinnlichkeit, daß man nicht ermüdet, es zu hören; sie verfügt ferner über eine Kunst, die Instrumente gleichsam als einzelne Persönlichkeiten in den Dienst der Charakteristik und der Melodie zu stellen, so daß beide mit dem Instrument (beispielsweise mit der Bratsche in Raouls Romanze im ersten Akt) zu stehen und zu fallen scheinen, die man billig bewundern darf — im Übrigen aber zwingt sie uns wieder nicht mehr als eine kalte Anerkennung einer in hundert Einzelheiten hervorspringenden geistreichen und schlauen Technik ab, die das Herz nicht erwärmt und gegen die sich oft sogar, wenn sich ihr ein ordinärer musikalischer Einfall verbündet, jede Fiber sträubt.

Zugegeben einmal, daß über die Gemeinheit oder die Keuschheit und den Adel eines musikalischen Motivs zu guter Letzt nur die Empfindung entscheidet, die unbeweisbar und darum auch unwiderleglich ist — aber es giebt auf künstlerischem Gebiet doch auch Dinge, über die unsere Vernunft zu Gericht sitzt, und so mag denn von solchen

zuerst die Rede sein. Heine hat Meyerbeer einen „Mann der Überzeugung“ genannt und diese Überzeugung will er unter vielem Anderen in seinen unabläſſigen Änderungen, in seiner Sorge für eine möglichſt glänzende Darstellung seiner Opern, in seiner ewigen Unruhe bei dem Einstudiren derselben, in seinem Kummer, diesem oder jenem möge sein Werk nicht gefallen, erblicken? Als wäre darin mehr als ein Anzeichen für Meyerbeers Verehrung des Erfolges und des Geschmacks der großen Masse zu erblicken! Ich gebe noch einmal alle Vorzüge der „Hugenotten“ uneingeschränkt zu — aber sie sollen ein Werk der „Überzeugung“ sein; und verlangt die Überzeugung nicht vor Allem Wahrheit? Wo war denn die Überzeugung, als Meyerbeer sich mit dem sonst so geistreichen und liebenswürdigen Scribe zur Schöpfung dieses Raoul vereinigte, dieses thörichtesten Zerrbildes des unerfahrenen Edelmannes aus der Provinz? Dieser Jüngling schwärmt im Feuer der ersten Liebe von seiner ungekannten Schönen, und als er sie, die edle Jungfrau, die ein aufgezwungenes Heirathsversprechen rückgängig machen will, mit ihrem Verlobten im Gespräch über eben diesen Punkt erblickt, genügt ihm der bloße Anblick dieses doch am hellen Tage und unter ganz unverdächtigen Umständen erfolgenden tête à tête, sie zu verwünschen und vor den Augen des ganzen Hofes wie eine gemeine Dirne von sich zu stoßen! Wo in aller Welt ist solche Handlungsweise erhört und möglich, ohne daß sie alsbald bereut oder von dem Autor selbst als die größte Dummheit und Schlechtigkeit gegeißelt würde? Das soll Wahrheit, das Überzeugung sein? Und was weiter? Raoul erfährt im dritten Akt, wie sehr er sich getäuscht, ein wie bitteres Unrecht er Valentinen zugefügt, und er sucht sie in später Abendstunde auf. Das ist begreiflich, und faßbar ist es auch, daß er sich den Armen der Liebe nicht zu entwinden vermag, trotz der nahe drohenden Gefahr — es ist faßbar, wenn es auch nicht eben groß ist. Aber die Kunst hat es nicht nur mit der Größe, sie hat es vor Allem mit der Wahrheit zu thun, und darum soll gegen jene Scene nicht das Mindeste eingewandt werden. Endlich aber hat Raoul sich doch losgerissen, er stürzt in die Wohnung des Admirals, wo soeben ein prächtiger Ball

gegeben wird (eine Scene, die heute längst von der Bühne verschwunden ist), um seine Glaubensgenossen zu warnen, und hinaus geht es in wilder Flucht. Nun aber treffen der alte Marcel, der verwundet ist, Raoul und Valentine aufs Neue zusammen, und was thun sie? Raoul, der doch „das ganze Unheil angerichtet", der durch seine rohe Weigerung, Valentinens Gatte zu werden (ein Streich, der fast an die Büberei des Claudio in „Viel Lärmen um Nichts" reicht), die Verschwörung veranlaßt und den Mordstreich auf das Haupt seiner Brüder gelenkt — Raoul thut jetzt nicht das Mindeste zu ihrer Vertheidigung. Er hält es sogar für angebracht, sich während der Gräuel der Bartholomäusnacht mit seiner Valentine trauen zu lassen, die in dem allgemeinen Tumult der Sinne Überlegung genug findet, in dem lutherischen Glauben das einzige Heil zu erblicken, und schleunigst zum Hugenottenthum übertritt, das bei Scribe und Meyerbeer nun einmal mit dem Lutherthum auf eins hinausläuft. Der alte Marcel, dieser Allerweltsgreis, fühlt sich priesterlich angeweht und himmlisch erleuchtet und die Trauungsfarce findet wirklich statt. Das soll Wahrheit und Überzeugung sein? Das ist die albernste Zaghaftigkeit und das raffinirteste Haschen nach dem Effect zugleich. Wo schlagen die liebenden Herzen, die, bevor sie mit einander sterben, noch darnach begehren, sich copuliren zu lassen und Glaubensdifferenzen so knifflicher Art zu beseitigen, die die Theologen selbst nicht recht zu erklären wissen? Der Frau und dem alten Thoren von Diener, Soldaten und Haushofmeister möchte man diese schwärmerische Dummheit noch zutrauen. Aber auf welches Niveau sinkt der junge Ritter, der, während rings um ihn die Gewehre knattern und die Flammen aus den Dächern schlagen, das Schwert in der Scheide, diese langwierige Ceremonie über sich ergehen läßt?

Es ließen sich noch mehr Geschichten von diesem Werk der Überzeugung erzählen. Entspricht es der „Wahrheit", daß der alte lutherische Haudegen im ersten Akt in das Bankett der Cavaliere eindringt und, während sie tafeln, seinen asketischen Gesang erhebt? Hätte der edle Graf von Nevers ihm nicht kurzweg die Thür zeigen müssen? Und ist nicht auch das sogenannte Hugenottenlied, das die

Zecher mit viel zu gutmüthigem Spott aufnehmen, eine schreiende Beleidigung des Wirths und der Genossen seines jungen Herrn und dieses selbst? Entspricht es vollends der Wahrheit, daß die Königin von Frankreich und Navarra in demselben Park, wo ihre Hofdamen baden, den Adel des Landes in Audienz empfängt? Man vergegenwärtige sich doch einmal die Situation. Der Garten ist aller Welt offen. Eine Treppe führt aus ihm unmittelbar in den Palast. Von dort kommt der Page mit seinen wiederholten Meldungen. Dieser halbwüchsige Jüngling, der doch kein Kind mehr ist, geht ungenirt ab und zu. Und Angesichts dieser Lage können sich die königlichen Frauen „auf weichem Moos entkleiden", wie es in der Castelli'schen Übersetzung des Scribeschen Textes heißt, und sich in die Wellen tauchen? Das widerspricht nicht nur der Wahrheit — das steht auch in schreiendem Conflict mit der Schicklichkeit! Das ist ein Beweis der verlogenen Lüsternheit, über die Robert Schumann so empört war. Wie konnte der gesunden Vernunft und aller Scham auf diese Weise Hohn gesprochen werden? Am Hofe Margarethens von Valois herrschten gewiß nicht die keuschesten Sitten — aber selbst im Königreich von Golkonda badet eine Königin sich mit ihren Damen nicht unter freiem Himmel in demselben Park, wohin sie zur nämlichen Zeit einen Ritter (Raoul) und bald darauf „alle Edeln des Landes" zum Abschluß eines allgemeinen Religionsfriedens bestellt hat. Daß zu diesem auch der alte Marcel, der dort nicht das Mindeste verloren hat, erscheint und lustig mitschwört (im Soloquartett und im Chor), der gemeine Soldat unter den Rittern, soll nur beiläufig erwähnt werden. Unter allem Widersinn fällt dergleichen kaum mehr auf. Marcel hat nun einmal das Vorrecht der tölpelhaften Aufdringlichkeit. Weiß er doch auch im dritten Akt davon zu singen, daß er und sein Herr in Paris eingezogen seien, nicht allein, denn (fügt er hinzu): „Mit ihm die Königin. Alle drei haben wir die Touraine verlassen —" und so weiter. Als wäre die Monarchin nur so eine Art Anhängsel. Und dies „Alle drei!" Tous les trois! Marcel, Raoul und Margarethe von Valois!

Wie diese Unanständigkeiten und Albernheiten möglich waren?

Weil das ganze Werk, weit davon entfernt, eine Schöpfung der Überzeugung zu sein, die zuerst und vor Allem der Wahrheit diente, im Gegentheil ganz wie der „Robert“ gar nicht mit der Prätension auftrat, für baare Münze genommen zu werden. Es wahrte sich einen gewissen oberflächlichen Schein der Möglichkeit und dachte im Übrigen nur daran, den Sinnen zu schmeicheln und dem großen Haufen Unterhaltung auf Unterhaltung aufzutischen. Konnte diese durch starke Contraste gepfeffert und durch Pikanterien gewürzt werden — desto besser! Im Übrigen sprach schon die Art der Darstellung und Inscenirung der Oper gegen den Gedanken, sie wolle ein künstlerisches Abbild der Wahrheit sein. Hätte man sie wirklich wahrheitsgetreu wiedergegeben und all ihre Mängel in das rechte Licht gerückt — das Publikum wäre sicherlich weniger gutmüthig auch auf den größten Unsinn eingegangen. So aber ließ es das Nachdenken zu Hause und gab sich gedankenlos der bloßen Zerstreuung hin. Was hätten zum Beispiel unsere Frauen gesagt, wenn die Badescene, selbst mit der größten Decenz, annähernd wahrheitsgetreu ausgeführt worden wäre, wenn also die Hofdamen wirklich nach einer entsprechenden Einschränkung ihrer Toilette ins Wasser gestiegen wären? Sie hätten Ach! und Weh! geschrieen. Das aber wollte weder Scribe noch Meyerbeer noch der Director und Regisseur der großen Oper in Paris. So wurde denn die Unschicklichkeit in ein faltenreiches und verwirrendes Gewand gehüllt. Es erschienen weißgekleidete Mädchen und tanzten ein Ballet mit sogenannten „Shawl-Gruppirungen“, andere machten sich im Wasser zu schaffen. Sie neigten und beugten sich, so daß man sie für Nymphen hätte halten können, zogen weiße durchsichtige Tücher hin und her, als spülten sie Wäsche, und dazu rieselte das Cello, als schauderte die Haut unter dem abfließenden Wasser wollüstig zusammen und die Damen sangen ihr Lied dazu. Und dies hehre Vorbild verbreitete sich von Paris aus über alle Bühnen der Welt und heute sieht man diese Posse noch ganz in derselben Weise dargestellt, wie am 29. Februar 1836. Wäre es dem Schöpfer der Hugenotten um seine Überzeugung, um Wahrheit zu thun gewesen — wie hätte er dann

nicht darauf dringen sollen, daß der Augenblick, in welchem Raoul erfährt, wie sehr er sich in Valentinen getäuscht und daß sie den Grafen Nevers nur aufgesucht, um von ihm den Verzicht auf ihre Hand zu erbitten, mit aller dramatischen Schärfe in die Erscheinung träte? Statt dessen huschte der Regisseur und der Darsteller über diesen wichtigen Moment ganz so eilfertig hinweg, wie es der Comp onist und sein Dichter gethan, ja, man rechnete es dem berühmten Sänger Roger als ein besonderes Verdienst an, daß er ausnahmsweise bei der Kunde von Valentinens Gesinnung eine furchtbare Erschütterung verrathen habe — was sich doch ganz von selbst hätte verstehen sollen. Aber so wenig hatten die Heldentenöre Lust, in diesem übertünchten Grabe Leben zu suchen, daß sie es vorzogen, nach dem Empfang der Nachricht (im dritten Akt) spornstreichs die Bühne zu verlassen, was denn freilich das Bequemste war. Es verfiel eben Alles in diesem „Werk der Überzeugung" der Lüge, die es beherrscht. Wenn z. B. die Zigeuner ihr Ballet tanzen, scheint uns ihr plötzliches Erscheinen jeder Begründung zu entbehren. (NB. Ein dem Tanz voraufgehendes Lied zweier Wahrsagerinnen pflegt auf den deutschen Theatern auszufallen.) Und doch ist es gar kein übler Gedanke, daß zwischen die erregten Volkshaufen der schwarzbraune Trupp stürzt, der die Gemüther einstweilen beschwichtigt und die Neugier und Schaulust auf sich lenkt. Aber wie kann man bei dem Stand unseres Ballets auch nur eine Ahnung davon bekommen, daß der Vorgang so gemeint ist? Der geschniegelte Ballettänzer macht seine Pirouetten, Tänzerinnen, deren ganzes Zigeunerthum in einer schwarzrothgoldenen Borte am weißen Gazekleide besteht, lächeln und stellen sich auf die Fußspitzen. Es ist eben ein Ballet, bestimmt, das Publikum zu unterhalten: von einer Bande aus der Pußta, die den Parisern ihre Künste zeigt, bekommen wir auch nicht die schwächste Vorstellung. Und so geht es fort, und heutzutage finden die Opernregisseure es ganz in der Ordnung, daß Marcel seine Pfleglinge auf einem riesigen freien, menschenleeren Platz Angesichts des brennenden Louvre traut. Und das während des Gemetzels der Bluthochzeit!

Das sei Alles unter schuldiger Anerkennung der Schönheiten

des Werkes gesagt! Aber wie stehen auch sie inmitten des hohlsten Flitters, der pöbelhaftesten musikalischen Gedanken! So eben hat sich eine melodische Phrase in unser Ohr geschmeichelt und wir glauben den Pulsschlag eines Menschen zu spüren, dann rasselt plötzlich eine Passage herunter und wir hören nichts als das Schnarren des Automaten. Neben der verständigst declamirten Wendung findet sich einer jener nur bei Meyerbeer zu findenden rapiden Rhythmen, die den Eindruck machen, als wolle der Sänger Versäumnisse einbringen, weil Zeit Geld sei. Einer der Edelleute hat im ersten Act seinem Bedürfniß nach Nahrung durch die Frage Ausdruck zu geben, warum die Gesellschaft noch nicht zur Tafel gehe — und nun höre man, wie das componirt ist! Dies Verschleudern der Worte kann man an anderer Stelle auch in ausgeführten Sätzen finden, und Raimbeauts Lied („Entfliehet schnell") und die Arie der Fides („Wirf deines Lichts") sind nur einige Beispiele für viele. Und wer für die Niedrigkeit der Melodienbildung in den Chören des ersten Actes, deren Einsatz mit einer wohl geplanten Entsagung, dem trockenen Verweilen auf einem einzigen Ton, mundgerecht gemacht werden soll, kein Gefühl hat, wer die Stelle in dem so graziös beginnenden Solo der Königin während ihres Duetts mit Raoul („Wär ich so wie andre Frauen"), die Stelle „Nicht wie andre Frauen darf ich ihm vertrauen" nicht widerwärtig findet, dem ist nicht zu helfen und der fühlt wohl auch nicht, wie süß Zerlinens Schmeicheleien, wie voll von Liebe Elvirens Klagen sind, wie himmlisch Leonorens Arie „Komm Hoffnung"! Aber es ist Schade, ewig Schade gerade um dies Werk, das die Größe und Originalität der Begabung Meyerbeers wie kein anderes darthut und das ihn nicht nur in der Sprache höfischer Galanterie, sondern auch in der echteren der Leidenschaft des Herzens so wohl bewandert zeigt. Aber die Höhe des vierten Actes hat er nirgends wiedererklommen und überall trübt ihm die Berechnung und die abgöttische Verehrung der großen Masse das castalische Gewässer. Und auch das leugne ich, daß uns, wie Heine glaubt, aus Meyerbeers Musik „ungeheure Schmerzen entgegenseufzen und -schluchzen", die der Maestro selbst im tiefsten Innern

erfahren haben soll. „Denn was er nicht selber empfindet, kann der Musiker nicht so gewaltig, nicht so erschütternd aussprechen.“ Ich habe von diesen „ungeheuren Schmerzen“ in den „Hugenotten“ nichts gespürt. Heine hat zwar ganz richtig gehört, wenn er in der Gartenscene des zweiten Actes „mehr die Sehnsucht nach der Heiterkeit als die Heiterkeit selbst“ wahrgenommen, aber das sagt uns nur, daß dem Componisten die naive, silberhelle Fröhlichkeit eben so fern ist wie der tiefe, alle Gründe des Herzens aufwühlende Schmerz. Ganz richtig! Es ist die Sehnsucht nach der Heiterkeit, das Empfinden eines Mangels, den nichts, auch das feinste Raffinement, die schlaueste Technik nicht ersetzt. Und die Erkenntniß dieses Defects erzeugt bei feiner gearteten Naturen, wie es Meyerbeer war, gar leicht jene elegische Stimmung, die bei den Juden nicht selten ist. Auf gutherzige, liebevolle Menschen wirkt sie rührend. Dieser elegische Flor liegt über dem Garten der Königin und durch das Orchester, das uns die Reize des höfischen Idylls malt, rauscht der Klang der Harfe, die an den Weiden des Wassers von Babel aufgehangen war. Will man das Schmerz nennen, so thut man nicht Unrecht, aber ein „ungeheurer Schmerz“ ist es nicht. Wohl vermag Meyerbeer den Ton des Düstren und des Fanatismus zu treffen: in der Nonnenbeschwörung im „Robert“, in der Schwerterweihe, in dem wilden Getöse des Blechkörpers im letzten Act der Hugenotten, in der Einführung der Wiedertäufer und der Volkserhebung im Propheten. Aber das große, selbstvergessene Leid kennt er nicht. Das weiß nichts von der Welt und dem Publikum, von Beifall und Lorbeerkränzen. Das ist todesmuthig und singt allen Menschen zum Trotz. Hätte er es gekannt, er würde weder die Gnadenarie noch das Duett der Fides und Bertha componirt haben; er hätte alle Flammen der Leidenschaft wüthen lassen, aber er wäre niemals lüstern und gemein geworden.

Und doch hat Meyerbeer trotz all seiner Verirrung, trotz all seines undeutschen Wesens, trotz seines Kosmopolitismus der Oper einen neuen Anstoß gegeben und wenn auch nur durch seine charakteristische Behandlung auch des winzigsten Détails und der Instrumen-

tation das Wagner'sche Musikdrama vorbereiten helfen. Nur davon mag ich nichts hören, daß dies auch Scribe gethan, und immer bleibe ich dabei, daß auch Meyerbeers Einfluß nur ein äußerlicher gewesen ist. Weil der Geist dieser Werke ein unkünstlerischer und unwahrer war, konnte von einer tieferen Wirkung schon keine Rede sein. Wenn aber Liszt in der „Neuen Zeitschrift für Musik" die Ansicht äußert, seit „Robert dem Teufel" habe eine neue Periode in der Conception von Opernsujets die alte vollständig ersetzt, und wenn Franz Brendel in seiner „Geschichte der Musik" den Satz aufstellt: „Scribe machte als Hauptsache geltend, was immer nur als Nebensache behandelt worden war. Die Pracht der Decorationen, der Luxus der scenischen Einrichtung, die glänzenden Ballete, die gesammte Maschinerie hörten auf, nur eine Zugabe zu sein, sie wurden integrirende Bestandtheile, indem sie dazu dienten, die Wichtigkeit zu erhöhen. Die Situation trat an die Stelle bloßen Gefühlsausdrucks in der früheren Oper" — so lehne ich mich lebhaft dagegen auf. Die decorativen Mittel waren längst vor Scribe schon durch Lully, Rameau, Gluck sinnvoll in den Dienst der Oper gestellt, und Carl Maria von Weber hat den Gedanken eines Gesammtkunstwerkes geäußert, von dem Scribe sich nichts träumen ließ. Ja, diese Männer und Andere vor und nach ihnen haben gethan, was Scribe und Meyerbeer eben nicht thaten: sie schufen wirklich zu der musikalischen Stimmung, die die Handlung erzeugte, auch das äußere Bild, Meyerbeer und Scribe aber zogen die Decoration nur herbei, um einen äußeren Effect mehr zu schaffen. Wenn diese es zur „Hauptsache" machten, so geschah es nur in dem angedeuteten Sinne, und ich vermag nicht, mit Brendel, der sonst übrigens kein Freund Meyerbeers ist, darin einen „Fortschritt, was die dichterische Unterlage betrifft" zu erblicken. Die Opern Glucks, der Fidelio und Don Juan, die Opern Webers ruhen auf ungleich besserem Grunde und die Musik ihrer Meister ist so herrlich, daß sie keiner tanzenden Nonnen, keiner elektrischen Sonne und keines Manzanillobaums bedarf. Wenn aber Brendel in seiner theoretisirenden Art darin, daß die französische Oper „den Schauplatz der Weltgeschichte betreten", eine höhere Stufe ihrer Entwicklung und

einen Schritt vorwärts zum Ideal erblickt, dann ist er in einem seltsamen Irrthum befangen. Was weiß die Musik von der Weltgeschichte? Höchstens so viel, als die Empfindung auch in den Geschicken der Völker mitspielt. Das war eben die Verkennung der Grenzen der Musik, daß man ihr culturhistorische Schilderungen aufbürdete und sie Wege der Intrigue gehen ließ, die ihrem innersten Wesen zuwiderliefen. Das war die Wiederkehr des „staats- und modegesetzlichen Wirrwarrs“ (um die von Richard Wagner herrührende Bezeichnung zu gebrauchen), gegen die sich Gluck bereits gewendet hatte. Schon in der alten opera seria hatte die Politik ihre Rolle gespielt. Aber sie war nichts als leerer Schall, man ignorirte sie, wie man alles Charakteristische ignorirte; man gab einem Liebhaber den Namen Alexander, Hannibal, Titus und behandelte das für das Verständniß der Intrigue Unerläßliche im ausdruckslosen Secco-Recitativ. Im Übrigen ließ man die Theaterfiguren lieben und vor Allem singen. Da brachte nun Meyerbeer allerdings mehr. Er wollte charakteristisch sein, durchaus, um jeden Preis, und mit unerhörten Mitteln suchte er das musikalisch Undarstellbare dennoch zu bezwingen, ohne gewahr zu werden, daß die Componisten der veralteten italienischen Schablone, so hohl und leer sie war, mit ihr principiell dennoch das Richtigere getroffen hatten. Sie machten eben nicht einmal den Versuch, die Musik Dinge künden zu lassen, von denen ihre Seele nichts weiß. Man höre doch die Staatsrathsitzung in der „Afrikanerin“, welch' unpolitisches und unmusikalisches Geplapper, wenn man von dem Chor der Priester absieht! man höre die lächerlich verbindliche Phrase, zu der u. A. Dom Pedro die Worte „Der König, der lange regiere“ singt, das fade Getön der Zwiesprach, die Vasco de Gama und Pedro in der Cajüte über den Curs des Schiffes führen. Es ist das alte Dilemma. Zwingt man die Musik, sich über solche Dinge zu verbreiten, dann wird sie entweder unwahr oder unmusikalisch. Ist nicht auch die Anrede der Königin von Frankreich an ihre Ritter und der Gesang an die Eintracht lyrischer als es die Politik erlaubt? Es sind eben grundverschiedene Welten. An anderer Stelle trifft zwar Meyerbeer das Situationscolorit vortrefflich, auch wenn seine

Stoffe nicht eigentlich musikalisch sind, aber dem Würfelspiel im „Robert“, dem Wiedertäufertrio, dem Frostschauer des Corentin in der „Dinorah“ bringt man doch nicht mehr als höchstens ein kaltes Staunen entgegen. Um die überraschendsten Klangeffecte hat Meyerbeer die Oper bereichert, aber sie sind zum größten Theil mit der Wahrheit und der herzbewegenden Wirkung der Musik erkauft. Man sollte darum wohl auf der Hut sein, einen Fortschritt darin zu erblicken, daß die Situation „an die Stelle bloßen Gefühlsausdrucks in der früheren Oper“ trat. Was kennt denn die Musik Höheres und Eigneres als den Ausdruck des Gefühls? Es giebt wohl auch musikalische Situationen — gewiß! musikalische Grundstimmungen — gewiß! Die ganze weite Natur ist musikalisch, aber sie ist es, weil wir Menschen unsere Stimmung, unsere Empfindung in sie hineinlegen, in den Wald, den melancholischen Weiher, in die hellbeschienene Frühlingslandschaft, in die schweigende glühende Wüste. Solche wahrhaft musikalische Stimmungsbilder finden sich aber bei Meyerbeer fast nie — vielleicht nur, weil er ihrer nicht mächtig war.

Wer die Musik, die berufene Dolmetscherin des Gefühls, zu anderen, zu falschen Worten zwingt, der thut es nur, weil er ihre schönste Sprache nicht zu reden vermag. Daher denn bei Meyerbeer jene raffinirten Schilderungen äußerer, unmusikalischer Dinge. Und wüßte man es nicht schon daraus, man erführe es aus seinem kläglichen Versagen, wenn es einmal gilt, das Herz sprechen zu lassen, aus seiner seltsamen Vorliebe für herzquälende, gefühlverletzende Grausamkeiten. Wie müßte uns die Gnadenarie der Isabella rühren können, wenn ihr stofflicher Inhalt nur halbwegs erschöpft wäre! Aber es bleibt bei einer bestechenden Melodik und einem Ausspielen starker Trümpfe, denen ein ganzes Passagenwerk nachstürzt. Die sinnliche Leidenschaft zwar steht Meyerbeer bis zu einem gewissen Grade zu Gebote (bewunderungswürdig sogar in dem immer wieder zu nennenden Duett der „Hugenotten“), aber der Aufruhr des Blutes ist nicht die holde Regung des Herzens, das in seiner stillen Tiefe eine Welt von Himmelsglanz und Erdenwärme aufgesogen und sie aus feuchten Augen zurückstrahlt und mit weicher Lippe verkündet,

die schwesterliche Liebe Iphigeniens, die Gattenliebe der Leonore, die bräutliche Liebe Agathens. Auch ein kalter Mensch kann erglühen, aber er erhitzt nur sich — er erwärmt nicht auch andere. Einmal im „Propheten", möchte es scheinen, als quölle ein warmer Blutstropfen hervor: in der Scene, da der Sohn um der Mutter willen die Geliebte geopfert und jene nun überfließt von Worten des Segens. Hier mag dem Componisten, der im Leben ein so trefflicher Mensch gewesen, die eigene Mutter vor Augen gestanden haben, jene glückliche Frau, die Heine mit der Mutter des heiligen Borromeo vergleicht, die ihren Sohn noch bei Lebzeiten canonisirt sah. Und wirklich greift er uns in einigen Takten ans Herz. Aber dann kommt eine Cadenz — und es ist vorbei. Nein doch: im Grunde hat es nie recht begonnen, denn der ganze Auftritt ist doch von aller Wahrheit wiederum weit entfernt. Johann von Leiden ist vor die barbarische Alternative gestellt worden, entweder die Mutter sterben zu sehen oder seine Braut der Lust des Grafen Oberthal zu überantworten: eine schauderhafte Wahl. Er entscheidet für das Letzte — aber mit welchem Herzen! Wenn er es überhaupt vermochte, genügte es da, ein paar Thränen zu vergießen? Und konnte die Mutter, die doch wissen mußte, was dem unglücklichen Mädchen droht und wie sehr ihr Sohn unter dem Entsetzlichen leidet, ihn um dieses erzwungenen Opfers willen salbungsvoll, predigerhaft segnen? Ist dies echtes Gefühl, wahres Mitleid? Ich meine, nur ein fassungsloser, verworrener Jammer wäre hier der einzig richtige Ausdruck gewesen, und wenn die Musik keine Töne für ihn finden konnte — nun, dann hätte die ganze martervolle Scene überhaupt ungeschrieben bleiben müssen. Wäre die Empfindung wirklich echt gewesen — schwerlich hätte Meyerbeer dann auch der Fides das wahnwitzige Duett mit der wiedererstandenen Schwiegertochter geben können, in dessen knarrendem Figurenwerk jedes Gefühl zerbricht. Jene Scene in der Kirche aber: ist sie nicht der Höhepunkt der Roheit? Die Mutter erblickt ihren Sohn in Münster als Propheten, die Krone auf dem Haupt, ihn, den die Gläubigen soeben noch als Gottes Sohn, „vom Weibe nicht geboren" gepriesen haben — und er verleugnet sie. Als

könnte er sie mit der Macht seines Blickes bändigen, sieht er sie durchdringend an und zwingt sie mit dieser Komödie der Mystik auf die Knie, während er sie heimlich auf die Stirne küßt. Er läßt die Schwerter auf seine Brust zücken und verlangt von der Mutter den Widerruf, den sie natürlich leistet, um ihr Kind nicht blutend zu ihren Füßen zusammenbrechen zu sehen. Jetzt sind Johann und Fides quitt, das Volk hat seinen Propheten wieder und wir — das Gefühl bodenloser Verachtung für den Helden, der so wider alles ästhetische Recht in den Mittelpunkt eines Dramas gestellt ist, und den alle Reue und die Pulverexplosion im Schlußakt von seiner Schurkerei nicht reinigen. Und die Autoren, die sich vermaßen, uns mit diesem Gaukelspiel, das uns anekelt, zu rühren und zu erschüttern? Man würde ihnen das Ballet auf dem Eise und den übrigen Effecttrödel der Oper gern nachsehen, wenn sie uns mit jenem Greuel verschont hätten. Er genügt, uns für alle Schönheiten der Partitur, selbst für das würdige Bettlerlied taub zu machen. Daß es an packender Rhythmik, an einschmeichelnden Melodien bald französischen, bald italienischen Charakters auch im „Propheten" nicht fehlt, soll dabei immerhin als ganz selbstverständlich vorausgesetzt werden. Genügten sie nur, das Kunstgefühl zu ersättigen!

Darum war es auch schließlich vergebliche Liebesmühe, daß sich Meyerbeer, der schon vor dem Propheten, der 1848 „nach Nöthen lang und schwer" beendet war, eine preußische Festoper „Das Feldlager in Schlesien" componirt hatte, in welcher der alte Fritz hinter der Scene die Flöte spielt (sie wurde später russischen Verhältnissen angepaßt und nannte sich seit 1854 in ihrer Umgestaltung „Der Nordstern"), ein Libretto wählte, das alles äußeren Gepränges entbehrt. Er wollte den Beweis liefern, daß es seine Kunst und nicht ihre glänzende Umhüllung gewesen, kraft deren er gesiegt, und „Dinorah" sollte dafür zeugen. Sie that es nur halb. Die goldschillernden Gewänder hatte er seiner Muse zwar abgestreift, aber statt des todten Steines, dessen Besitz Reichthum und Ehren auf das Haupt dessen häuft, der sich dem Bösen verschrieben, hatte er ihr kein warmes, pochendes Herz in die Brust setzen können. Ein

Zufall machte mich mit dem Werk erst lange nach seinem Erscheinen, und zwar in Italien, bekannt; dort, nach all den Lucrezien, Lucien und Somnambulas fesselte mich seine subtile Gedankenarbeit, und als sich nach jedem Akt ein minutenlanger Applaus erhob, empfand ich eine Art Stolz darüber, daß Meyerbeer am 5. September 1791 in der jetzigen Hauptstadt des deutschen Reiches geboren worden. Aber die Freude verflog bald. Zwar musikalische Finessen, geistreiche Klangmischungen finden sich genug darin, der Chor an die heilige Jungfrau, der der armen Verrückten das Gedächtniß wiedergiebt, ist vortrefflich und das Quartett nach der Gewitternacht ist gar schön. Aber wo ist der Humor, wo die ländliche Einfalt? Wer einen Schattentanz wie den der Dinorah componirte, der durfte freilich nichts dagegen einwenden, wenn die Darstellerinnen der Heldin, des armen irrgewordenen bretonischen Landmädchens, das ein Jahr lang mit ihrer Ziege herumstreift, in den großen Opernhäusern in Paris, Wien und Berlin mit kostbaren Ohrgehängen, einer Diamantbroche, eleganten braungoldenen Stiefelchen und im sammetbesetzten Atlaskleide erschienen, die weiße Ziege, die hinter einer solchen Salon-Irren eine doppelte Verirrung war, hinter sich. Und das ist das A und O des Ganzen. Man nahm die Kunst nicht ernsthaft, weder Meyerbeer, noch seine Librettisten, noch Regisseure und Schauspieler. Darum war es schließlich auch ganz einerlei, ob ihm die Herren Barbier und Carré den Text gaben, oder Scribe, mit dem er so oft gesiegt, aus dessen Händen er schon im Jahre 1843 das Buch zur „Afrikanerin" empfangen hatte. Es war Meyerbeers letztes und — das alte Lied. Viel Glanz und Schwung und ein ergreifender Sterbegesang der armen Selica — aber alles Andere gleißend und leer. Das Libretto trägt die Schuld — wenden vielleicht Einige ein, die an Meyerbeers Unsterblichkeit zu glauben nicht ermüden können; aber wir wissen, daß das nicht der Fall ist. Zwar dies Libretto war besonders buntscheckig und der Held besonders unmännlich — aber wer hat nach dieser Waare Verlangen getragen? wer hat den feinen, klugen Scribe auf diese Wege der Unnatur verlockt? Immer doch Meyerbeer selbst. „Es herrscht Ministerverantwortlichkeit" —

drückt das einer der Mitarbeiter der „Neuen Zeitschrift für Musik", Waldbrühl, in einem Aufsatz über die „Hugenotten" aus (1839, Nr. 17) — ich möchte noch weiter gehen und sagen: der Tonsetzer ist der Monarch, der Librettist der Minister; dieser führte aus, was jener gebot, und auf jenen fällt die schwerere Last der Verantwortung.

Wie kommt es nun, daß sich diese Opern und andere ihres Schlages immer noch auf den Bühnen halten, trotz der wachsenden Abneigung der Gebildeten, trotz der mächtigen Einflüsse Wagners, der täglich neuen Boden gewinnt? Wer die Entwicklung der Oper mit offnen Sinnen verfolgt hat, muß doch erkannt haben, daß sich im Gefühl auch des großen Publikums eine Entfremdung von Meyerbeer und der großen Oper vollzieht, die, richtig gefördert, allmählich zur Trennung führen müßte. Aber der kosmopolitische Sinn der Deutschen ist immer noch zu mächtig und die musikalische Unbildung und Gedankenlosigkeit wird zu allen Zeiten ihre Jünger ins Theater senden, die der Gnadenarie und dem Schattenwalzer zujauchzen — und der Beifallslärmen, den diese tüchtige Minorität zu vollführen vermag, hält die Directionen davon zurück, mit dem Vergangenen zu brechen. Hier liegt einer der schwersten Schäden unseres deutschen Theaterwesens. Wir haben auf unseren Bühnen seit einem Jahrhundert und länger Alles willkommen geheißen, was den Ohren gefiel, stamme es, woher es wolle, und nun hat sich dies alte Eisen bergehoch aufgethürmt und wahllos hängen in den Repertoires die schartigsten Schwerter neben den blitzendsten Klingen. In Deutschland giebt man nicht nur Gluck, Mozart und Beethoven, Weber, Marschner und Wagner, man singt auch Cherubini und Méhul [Ehre den trefflichen Meistern], Rossini, Meyerbeer und Halévy, man hält es für eine heilige Pflicht, Herolds „Zampa" nicht ganz vom Repertoire verschwinden zu lassen, geschweige denn Adams „Postillon von Lonjumeau", Donizetti, Bellini und Verdi werden neben Kreutzer und Lortzing aufgeführt, kurz, es ist ein Wirrwarr, von dem man auf den Bühnen anderer Länder schlechterdings keine Vorstellung hat. Was berechtigt die Directionen, uns immer und wieder mit der fremdländischen Waare zu regaliren, wenn

es nicht die Rücksicht auf eine Virtuosenkehle, den Geschmack der Ungebildeten und die Casse ist? Bellinis „Nachtwandlerin“ ist dereinst von großen Sängerinnen, der Sontag, der Lind, gesungen worden und unsere Väter und Mütter haben sich an ihr erbaut. Giebt das den Coloratursängerinnen von heute das Recht, ihnen nachzuahmen? Damals waren diese faden, schwindsüchtigen, wohlklingenden Weisen neu, und da die Production in Deutschland darniederlag, ließ man sich die Invasion von den italienischen Sirenen sehr wohl gefallen. Aber es waren Schöpfungen der Mode mehr als der Kunst; historisch sind sie längst überwunden und ewige Geltung können sie nicht beanspruchen. Und geschichtlich und künstlerisch wie die Nachtwandlerin und ihre Verwandte sind auch ihre nach dem Zuschnitt der französischen großen Oper zurechtgestutzten Töchter, Verdis „Sicilianische Vesper“ und sein „Maskenball“ und jene Zerrbilder der trockenen Romantik, der „Rigoletto“ und die „Traviata“ bereits überwunden, sogar in Italien, wie viel mehr in Deutschland, das mit ihnen von vornherein nichts hätte zu schaffen haben sollen! Sind wir Deutschen denn dazu gut genug, fremden Verirrungen zu räuchern, während sich das Ausland nicht einmal die Mühe giebt, die Meisterwerke unserer Kunst ernstlich und beharrlich zu pflegen? Haben doch immerhin die besten der ausländischen Meister mit einer oder der andern ihrer trefflichsten Opern ihren Platz unter uns, Rossini mit seinem „Barbier“ und, wenn man will, auch mit seinem musikalisch so reichgesegneten „Tell“ (obgleich Schillers theure Dichtung ihn uns verleiden sollte), Auber mit seinem „Maurer“ oder dem „Fra Diavolo“, und bringe man gelegentlich einmal die „Stumme“ oder die „Jüdin“. Ich maße mir damit nicht an, das Repertoire abzustecken, und habe nur einige beliebige Beispiele genannt — aber jeder künstlerisch Gesinnte sollte Verwahrung dagegen einlegen, daß das fremde Mittelgut sich auf unseren Theatern das Bürgerrecht ersitzt. Die reine keusche Kunst des „Joseph“ und des „Wasserträger“ soll überall mit Ehrfurcht aufgenommen werden, aber hinweg mit den Lindas von Chamounix und den Bräuten von Lammermoor. Nicht gegen eine bestimmte musikalische und drama-

tische Stilrichtung wendet sich dieser Protest, nicht gegen das Alte zu Gunsten des Neuen, sondern nur gegen die Afterkunst, die nicht werth ist, länger als eine Modesaison zu dauern, und vor der die Theaterleitungen noch immer katzbuckeln. Dieser charakterlose Cultus des Fremden hat auf unsere heimische Kunst schwer gedrückt, und nur einem Riesengeist wie Wagner ist es möglich gewesen, das unwürdige Joch abzuschütteln und nach Jahren der Acht und Verkennung die Oberherrschaft auf den deutschen Bühnen zu erlangen. Aber noch immer wuchert das italienische und französische Unkraut neben ihm und von dem, was Deutschland geschaffen, gefällt dem Haufen nur das Schlechteste: wie Neßlers „Trompeter von Säkkingen" schlagend beweist.

Wie ist diesem Übelstand abzuhelfen? Ehe sich das Urtheil klärt und die „große Oper" ganz abgethan ist, können noch zwanzig Jahre vergehen, und die Neßlers werden immer ihre Schwärmer finden. Wer also kann uns helfen, wenn es die Intendanzen und Directionen unserer Theater nicht thun? Ich meinerseits halte es für eine Schande, daß auch die größten Hofbühnen, die von guten und schlechten Einnahmen nicht abhängen, ein Machwerk wie den „Trompeter" immer aufs Neue aufführen, dem doch genug gethan wäre, mehr als genug, wenn er ein paar Male über einige mittlere Theater gegangen wäre. Man kann auch Herrn Neßler seine Stimme auf den deutschen Bühnen erheben lassen — dazu ist er ein Deutscher — warum begünstigt man denn aber den armseligsten unserer Componisten zugleich mit den Ausländern und läßt die wahrhafte Kunst im Vaterlande fasten? Das ist das Traurige. Es wird darum endlich einmal Zeit, das Opernrepertoire von all dem Unkraut zu säubern, das sich seit Jahrzehnten bei uns niedergelassen hat, und nicht länger Rücksicht darauf zu nehmen, daß irgend eine beliebte Sängerin ohne Bellinis „Amina" und Verdis „Violetta" nicht leben und sterben kann. Das Publikum würde sich bald damit zufrieden geben, denn ernstlich liegt ihm an dem alten Gerümpel, das der heutigen Generation höchstens noch die Gewohnheit theuer macht, nichts mehr. Die Reinigung würde aber sehr bald die

günstige Folge der Hebung und Kräftigung der zeitgenössischen deutschen Oper nach sich ziehen. Es ist zwar keineswegs ausgeschlossen, daß die Lücken nicht sofort durchaus befriedigend ausgefüllt werden, denn gewiß werden in Deutschland eine Menge Opern ohne Theaterblut geschrieben, die an schlechten Texten und Capellmeisterroutine kranken. Aber wo haben sich denn unsere deutschen Componisten in aller Welt auch die Sporen verdienen sollen? Früher gingen sie nach Italien — das ist Gott sei Dank vorbei. Heute aber fehlt ihnen jedes Übungsfeld, während man in Frankreich mit Vergnügen Gounod, Maillart und Thomas einige Male durchfallen läßt, ehe sie einen wirklichen Erfolg davontragen. Man sage auch nicht, daß das wahrhaft Große sich unter allen Umständen Bahn bricht. Das ist nur bedingungsweise wahr. Kann sein das Titanenhafte, ganz und gar Neue und Gewaltige vom Schlage der Werke Richard Wagners. Aber es muß neben den höchsten auch bescheidenere Kunstwerke geben, die den vom Tagewerk ermüdeten Sinn freundlich ausruhen lassen und nach der Brust der Hörer keine tragischen Dolche zücken. Und warum will man das Gute verkennen, weil es vom Besseren überragt wird? Es giebt in Deutschland ernste und heitere Opern genug, die es an musikalischer Erfindung und künstlerischer Durchbildung mit zehn Laras und Mignons und mit hundert Trompetern aufnehmen — und doch bleiben sie unaufgeführt oder man stellt sie nach einigen Vorstellungen ins Archiv, weil sie nicht „zogen". Wie aber vermochten sie es, wenn sie von italienischen, französischen und deutschen Gassenhaueropern aus dem Felde geschlagen werden? Wir haben ja in den Opern Lortzings solche Schöpfungen, die wohl nicht das Höchste der Kunst, aber doch einige ihrer freundlichsten Blüthen bedeuten, gesund und frisch, gelegentlich wohlfeil sentimental, aber doch gut deutsch, witzig und empfindungsvoll, wir haben Kreutzers „Nachtlager" und Nicolais reizende „Lustige Weiber", die zu den schönsten Nachblüthen der Romantik gehören — wo aber ist Spohrs „Jessonda"? müßte Götz' „Bezähmte Widerspenstige" nicht zum festen Bestande aller guten Theater gehören? warum bleibt Franz von Holsteins „Haideschacht" so lange

unaufgeführt? Verdienen solche Werke, zu denen man noch manches andere gesellen könnte, es wirklich, daß sie von dem Abhub des Auslandes verdrängt werden? Wer bezweifelt, daß auch sie diesen oder jenen Fehler haben? Aber man gebe unseren deutschen Componisten vor allen Dingen einmal Raum, man führe sie auf, man erhalte das Gute von ihnen auf dem Repertoire, und bald wird man finden, daß mit der Gewöhnung auch die Kraft erstarkt. Man braucht darum nicht mit einem Schlage in das andere Extrem zu fallen. Die fremde Kunst kann und darf nicht gänzlich entfernt werden, und manche ihrer Schöpfungen, auch der neuesten, kann den unseren als Beispiel und Correctiv dienen. Aber eine Säuberung thut gründlich Noth. Wir sind Deutsche und leben in Deutschland. So pflegen wir auf unseren Theatern denn auch die deutsche Kunst!

Und da nun in Meyerbeer einmal Alles zusammengefaßt ist, was die Kunst des Auslandes uns trotz der größten Begabung Verderbtes und Lügenhaftes gebracht hat, die Gesangsherrschaft und der Bravourunfug der italienischen Concertoper, die grelle, unwahre, sensationslüsterne und anstößige Dramatik der Franzosen, so mag denn an ihm das Beispiel gegeben werden. Nur einem einzigen seiner Werke würde ich zunächst noch dauernden Bestand im Repertoire gönnen: den „Hugenotten“. Der „Robert“ und die „Dinorah“ müßten fallen und die „Afrikanerin“ dürfte ihnen nachstürzen, wenn einmal Frau Lucca nicht mehr ist, die genialste Sängerin und Darstellerin der gequälten Selica. Der „Prophet“ kann durch eine große Künstlerin, die die Fides giebt, vor dem Verderben gerettet werden, aber auch nur durch diese, denn an den übrigen Rollen zerarbeitet sich selbst ein Genie vergebens und mit dem hohen C eines berühmten Heldentenors werden die vielen Trivialitäten und Gemeinheiten der Partitur nicht wett gemacht. Von Meyerbeers übrigen Opern ist nicht zu reden. Nur mit einer seiner Compositionen könnte man ihn noch ehren. Man brauchte nur seines ideal angelegten Bruders Tragödie, den „Struensee“ von Michael Beer, hervorzusuchen; dazu hat Meyerbeer bekanntlich die Musik geschrieben und etwas Besseres hat er nie hervorgebracht. Die „große Oper“, wie

er sie ausgebildet, möge mit ihm für immer ruhen! Sie war eine Verirrung von der Musik und vom Drama. Der Musikhistoriker möge pflichtschuldigst anerkennen, was Giacomo Meyerbeer, dieser eminent begabte Mann, für die Ausbildung der Ausdrucksmittel der Oper gethan, er möge nachweisen, daß Niemand, der nach ihm für das Theater componirte, er heiße wie er wolle, von ihm unbelehrt geblieben ist — Musiker und Dramatiker mögen seine Werke studiren, aber dann mögen sie den Hut ziehen und sich weit von ihm entfernen. Wer ihn sich heutzutage zum Vorbild nähme, müßte ein Thor sein. Man kann das Heil in Gluck und Mozart, in Beethoven und Weber finden, aber in Meyerbeer — das ist unmöglich. Er war ein bedeutender Mann, aber er war ein falscher Prophet.

VI.

Richard Wagner.

Rienzi.

Es erstand ein überragendes Genie, ein sprühender Flammengeist, berufen eine doppelte Krone von Feuer und Gold zu tragen, der träumte kühn wie Dichter träumen, ein Ziel so hoch sich zu stecken, daß, wenn es je von der Kunst erreicht und von der Gesellschaft anerkannt werden kann, dies sicher nur in einer Zeit geschehen wird, wo das Publikum nicht mehr aus jener schwankenden, gelangweilten, zerstreuten, unwissenden und dünkelhaften Masse besteht, die in unseren Tagen in die Schauspielhäuser kommt, zu Gericht zu sitzen und Gesetze zu dictiren, deren Macht kaum die Kühnsten zu widerstreben wagen."

Diese hochtönenden Worte gelten Richard Wagner, und der, der sie sprach, war Franz Liszt. Ist die Prophezeiung in Erfüllung gegangen? Richard Wagners Werke sind heutzutage von der Gesellschaft anerkannt, wie nur je ein Werk der Kunst. Und ist darum wirklich die Welt eine andere geworden? Behält der Schauspieldirector Goethes plötzlich nicht mehr Recht? Besteht das Publikum wirklich nicht mehr aus jener gelangweilten und zerstreuten Masse, über die er ganz wie Franz Liszt, nur ironischer und humorvoller zu Gericht sitzt? Es ist heute noch wie dazumal, nur haben beide übertrieben: denn auch diese Gleichgültigen und Blasirten weiß der Genius an seinen Siegeswagen zu ketten und sie ziehen ihn mit Freuden. Wie unter dem Volk von Sodom und Gomorrha sind unter den Theaterbesuchern stets einige Gerechte, und mehr als in jenen lasterhaften

Städten des alten Testaments; die Andern aber sind „gleich bereit zu weinen und zu lachen", unbeschriebene Blätter, auf die der Künstler seine Lettern schreibt und seine Siegel drückt. Wer sich heutzutage sagt, daß das, was Liszt zu hoffen noch kaum wagte, überreichlich erfüllt ist, der wird darum doch nicht glauben, daß der Sieg jener erstaunlichen Kunst zugleich jene Masse von Grund aus umgewandelt hat. Wer heute dem „Lohengrin" zujauchzt, erbaut sich morgen an dem ordinären Klingklang von Neßlers „Trompeter von Säkkingen", der die finanziellen Erfolge Wagners sogar noch überbietet. Aber etwas Anderes ist es allerdings doch, ob ein Machwerk, das aus seichtestem Wasser aufgefischt ist, einen unverständigen Haufen kirrt, oder ob das Rheingold, das aus der tiefsten Tiefe an das Licht gefördert ist, seinem Besitzer „Der Welt Erbe" zu eigen giebt. Die Erfolge sehen sich auf den ersten Blick ähnlich, und dennoch sind sie durch Abgründe getrennt. Schillers Wort:

> Kannst du nicht Allen gefallen durch deine That und dein Kunstwerk,
> Mach' es Wenigen Recht — Vielen gefallen ist schlimm —

giebt uns die Aufklärung. An dem Flittergold, das den „Vielen", der Majorität, dem Gesindel gefällt, ist zu allen Zeiten kein Mangel gewesen. Einen solchen Erfolg hat keine einzige der Wagner'schen Schöpfungen errungen. Sie alle begannen damit „Wenigen" zu gefallen, so Wenigen, daß man an ihrer Lebenskraft verzweifelte, daß der Meister, daß selbst seine vertrautesten Freunde den Muth sinken ließen. Ist aber etwas von dem Schlage dessen, was Wenigen, den Ernsten, den Tiefblickenden, die im Allerheiligsten der Kunst beten und sich zum Tagewerk stärken, gefällt, wirklich berufen, dermaleinst zu siegen, dann giebt es keinen Übergang durch die Vielheit — dann gehört es sofort Allen, dann flammt plötzlich zu seinen Häupten das Pfingstzeichen des Geistes, dann ist es gekennzeichnet und wird verehrt von aller Welt. Alles Genialste, das, frei von Schrullen und Gebrechen, in blühender Gesundheit, freien stolzen Ganges über die Erde schreitet, ist immer das Entzücken der Menge und die Bewunderung der Kenner gewesen. Einen Achill, einen Siegfried staunt

Alles an, und der Neid erkennt ihn eben durch sein Dasein an. Dem Zauber von Rafaels Sistina, der Macht des Shakespeareschen „König Lear“ widersteht Niemand. Ist Richard Wagner berufen, neben diese Höchsten zu treten? Was er geschaffen, blieb zunächst nur im Besitz Weniger; Einiges davon gehört jetzt widerspruchslos Allen, Anderes kommt vielleicht niemals über die Schaar der Eingeweihten hinaus — wenn man von dem Frühlingswasser des augenblicklichen Mode-Cultus absehen will, das kommt und verrauscht. Eins aber ist ganz gewiß: ein Reformator ist in ihm entstanden, wie es Wenige giebt, und weit über das Gebiet einer einzelnen Kunst, der Musik, hinaus hat dieser Mann Saaten in die Zukunft gestreut, deren Spuren nicht vergehen werden.

Ist es nun überhaupt möglich, klar zu urtheilen, wo Alles, was Wagner geschaffen, immer noch bahnbrechend vorstürmt? Kann man eine Schlacht mitten im Getümmel beurtheilen? Vielleicht dann, wenn man sich die Ruhe bewahrt, die Vielen, die sich trunken den Fahnen des Führers angeschlossen haben, verloren gegangen ist, und wenn man sich auf die erhöhte Warte stellt, die eine weitere Überschau gestattet. Denn gerade dieser außerordentlichen Erscheinung gegenüber ist Besonnenheit noth. Hat er auch hundertfach den alten Canon durchbrochen und der Kunst neue Wege gewiesen — es giebt Gesetze, die ewig gelten, weil sie mit der Natur und der Vernunft im ewigen Bunde stehen, Gesetze, die auch der Genius nicht ungestraft mißachtet. Wer sie nicht behütet und sie den enthusiastischen Bilderstürmern Preis giebt, der versündigt sich an der Kunst. Ein Anderer, der „Mäßige“, wird vielleicht von denen, „die sich warm vor Anderen dünken, wenn sie die Hitze fliegend überfällt“, kalt genannt, aber weil ihm die Kunst höher steht als der Künstler, erkauft er sich dessen und seiner Freunde und Erben Wohlwollen nicht mit dem Verrath an jener noch mit dem Verleugnen seiner Überzeugung. Mit diesen Gesinnungen soll zu der Beurtheilung Wagners geschritten werden, und auch ihm gegenüber wird es sich empfehlen, langsam, am einzelnen Beispiel sein Schaffen und seine Lehren zu entwickeln. Faßt der Leser dann dies Alles zusammen, dann gewinnt er vielleicht das erwünschte vollständige Bild.

„Den Menschen macht sein Wille groß und klein.“ Kann der Wille überhaupt einen großen Künstler schaffen, dann hat er es in Wagner bewiesen; jedenfalls hat er seine Gaben ins Gewaltige gesteigert und (Gluck, Schiller und vielleicht auch, wenn man den Maßstab verkleinert, Alfieri ausgenommen) kennt die Kunstgeschichte Keinen, bei dem eine unerschütterliche Energie das anvertraute Pfund bis auf das letzte Theilchen so künstlerisch ausnutzte. Er begann wie ein vielseitig begabter, confuser Dilettant. Als hoffnungsvoller Knabe schrieb er, von Shakespeare erfüllt, Trauerspiele, zu denen er gleich auch die Musik liefern zu können hoffte, und als er sich nun dieser Kunst heimlich mit plötzlicher Leidenschaftlichkeit in die Arme geworfen, componirte er, ein sechzehnjähriger Jüngling, Sonaten und Quartette. Dabei stiegen ihm aus der Lektüre Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns wunderliche Gesichte „am Tage, im Halbschlafe“ auf, seine Angehörigen schüttelten, über die Verzettelung seiner Zeit den Kopf, aber es gelang ihm dennoch, eine Ouverture im Leipziger Theater zur Aufführung zu bringen — mit welchem Effect, darüber belehrt uns seine eigene, bis zum Jahre 1842 reichende skizzenhafte Lebensbeschreibung. „Beethovens neunte Symphonie sollte eine Pleyel'sche Sonate gegen diese wunderbar combinirte Ouverture sein. Bei der Aufführung schadete mir besonders ein durch die ganze Ouverture regelmäßig alle vier Takte wiederkehrender Paukenschlag im Fortissimo; das Publikum ging aus anfänglicher Verwunderung über die Hartnäckigkeit des Paukenschlages in unverhohlenen Unwillen, dann aber in eine mich tief betrübende Heiterkeit über. Diese erste Aufführung eines von mir componirten Stückes hinterließ auf mich einen großen Eindruck.“ Man sieht, durch diese Wildniß von Versuchen zieht sich nur ein einziger Pfad, und der sucht das Gewagte, riesenhaft Groteske.

Aber auch er verlor sich bald und der Wanderer beschritt die breite Straße des Herkommens. Die Julirevolution führte den jungen Strudelkopf zur Politik. Auf der Universität hörte er, bald angewidert von dem Studententreiben, dem er sich leichtsinnig ergeben, Philosophie und Ästhetik. Nachdem die Musik eine Weile

ganz geruht, gab er sich in die tüchtige Lehre des Thomasschul-Kantors Theodor Weinlig, der ihn durch die trockenen Studien zur „Selbstständigkeit" führte. Er dilettirte wohl noch auf verschiedenen Gebieten, fand aber doch Muße, eine Symphonie zu schreiben, die das Gewandhaus seiner Vaterstadt (Wagner, der am 22. Mai 1813 zu Leipzig geboren war, zählte damals zwanzig Jahre) zu Gehör brachte — mit Beifall sogar. Was war daran Außergewöhnliches? Der normale Paßgang war eingeschlagen und Niemand ahnte, Wagner selbst vielleicht am wenigsten, daß der Schöpfer dieser Jugendwerke dermaleinst in den Räumen desselben Gewandhauses in Acht und Bann gethan werden würde.

Auch die nächsten Jahre brachten keine That der Verheißung. Eine Abneigung gegen das Undeutsche, gegen eine Musik wie die des Herold'schen „Zampa" blitzt wohl einmal durch, seine Liebe zur „Zauberflöte", zu Beethoven, zu Weber keimt auf, aber sie wirkt noch nicht in ihm, bald sind alle germanischen Instinkte ertödtet und er schwimmt mitten im Fahrwasser der Italiener und Franzosen, „zu Lebensgenuß und freudiger Weltanschauung" aufgelegt, voll von Heinses „Ardinghello" und dem „jungen Europa." Eine Oper „Die Feen" nach Gozzis Märchen „Die Frau als Schlange" will er zwar noch im Geiste Beethovens und Webers componirt haben (1833), mit einer zweiten aber, dem „Liebesverbot", warf er dem Deutschthum, wie er in dem artigen Bericht über die Oper und ihre Aufführung in Magdeburg (im Frühjahr 1836) offen eingesteht, vollends den Handschuh hin. Shakespeares zwar dichterisch ungleiches, aber im Grunde tiefernstes „Maß für Maß" hatte ihm den Stoff geliefert, aber so willkürlich schaltete er mit dessen Tendenz, daß er die gleichwägende Gerechtigkeit vergessend die Handlung mit einem Triumph der „freien Sinnlichkeit" über Heuchelei und Lüge enden ließ. Der Statthalter, der mit seiner drakonischen Strenge so schmählich ad absurdum geführt wird, ist sogar ein Deutscher (er heißt statt wie bei Shakespeare „Angelo" bei Wagner „Friedrich") und gerade über ihn schlagen die farbigen Wogen der italienischen Lust zusammen. Luzio, der hier nicht der alberne Tropf des englischen Originals ist

veranlaßt, obwohl selbst im letzten Augenblick an der Tugend seiner Geliebten (Isabella) verzweifelnd, einen Volksaufstand, der Statthalter wird, sein verrathenes, ihm untergeschobenes Weib zur Seite, entlarvt, der junge Claudio von der jauchzenden Menge aus dem Gefängniß befreit, und als der König unerwartet zurückkehrt, wird dem finsteren Puritanerthum ein Pereat, dem Genuß und der Freude ein lautes Evviva gebracht, denn auch den Monarchen freuen „bunte Feste mehr, als eure traurigen Gesetze." Friedrich und Marianne, Luzio und Isabella ziehen an der Spitze eines Maskenzuges dem Fürsten entgegen und ein toller Jubelchor schließt das Werk. Man darf es Wagnern glauben, daß er „diese lebhaften und in vieler Beziehung wohl kühn entworfen zu nennenden Scenen in einer nicht unangemessenen Sprache und ziemlich sorgfältigen Versen ausgearbeitet", daß die „Stumme von Portici", die sicilianische Vesper und selbst der „sanfte Sicilianer Bellini" ihn bei ihrer Schöpfung beeinflußt hatten (das Stück spielt, wie sein zweiter Titel „Die Novize von Palermo" besagt, nicht in dem Shakespeareschen fabelhaften Wien) und daß in der ganzen Musik kein deutscher Faden zu finden war. Die Aufführung aber muß miserabel gewesen sein. Dennoch wurde, „was halbwegs gut ging", applaudirt, aber zu der angesetzten Wiederholung, die nur dadurch möglich wurde, daß Polizei und Publikum das bedenkliche Sujet gar nicht verstanden hatten, hatten sich außer Wagners Hauswirthen und einem polnischen Juden kaum zehn Menschen eingefunden, so daß man froh sein durfte, als eine Schlägerei hinter der Scene zwischen Isabellens Gemahl und dem Sänger des Claudio, an der endlich auch die Novize von Palermo selbst passiven Antheil nahm, die Aufführung vereitelte. Eine weitere Wiederholung und eine Verpflanzung der Oper auf andere Bühnen hat nicht stattgefunden, und heute ist sie verschollen.

Geldnoth und Schulden quälten Wagner und die übliche frühe und verfrühte Musikantenehe schlug ihn vollends in Fesseln. Zu der capellmeisterlichen Plackerei kam die häusliche, die Sorge drückte ihn nieder und seine Erfindung erlahmte. Auch London, auch Paris brachten ihm trotz Meyerbeers freundlicher Unterstützung kein Heil.

Er mußte, um sich Brod zu schaffen, die Modemelodien der Saison für Clavier arrangiren und die Geldlücken, die immer noch empfindlich klafften, mit eilfertiger journalistischer Thätigkeit stopfen. Aber gerade die Misère stachelte den Willen in ihm auf, anstatt ihn zu entmuthigen. Je weniger er bislang geleistet, desto Größeres behielt er sich für die Zukunft vor. Ein immer weiter greifender Widerwille gegen die undramatische Weichlichkeit der italienischen, das Raffinement und die gespreizte Unwahrheit der französischen Schreibweise zeitigte die ersten reformatorischen Gedanken in ihm; er seufzte nach der entschwundenen Grazie Méhuls, Isouards und des jüngeren Auber und verwünschte die „Musik à la Adam." Mitten im Sitz der größten Triumphe Halévys und des Componisten des „Robert" kam ihm nur immer schärfer die Überzeugung, daß er nicht berufen sei, mit dem Strome zu schwimmen, daß er sein Schiff gegen Wind und Wellen zu lenken und sich nicht darum zu kümmern habe, ob die widrige Strömung ihm die Reise erschweren würde oder nicht. Der fliegende Holländer, dessen dunkle Gestalt ihm bei seiner Fahrt durch die norwegischen Schären auf der Reise nach London aus dem Wasser aufgetaucht war, verließ ihn nun nicht wieder. Das Gesetz des Contrastes übte seine alten Rechte aus. Wie Goethen mitten im sonnigen Italien das Gebrodel der Hexenküche beschäftigt, so füllte Wagners Seele mitten im glänzenden Paris die nordischeste aller Sagen. Einen französischen Entwurf des „Sujets" hatte er verkauft — als ein Deutscher führte er es selbst aus und in sieben Wochen war die ganze Oper componirt. Vorher aber hatte er (im November 1840) die Partitur eines Werkes beendigt, dessen Stoff ihn drei Jahre lang beschäftigt hatte, eines Werkes, das nöthig war, um seine romanische Periode für immer abzuschließen und ihn endgültig und ganz der deutschen Musik zuzuführen, und dies Werk war der „Rienzi."

Bekanntlich hatte vor einigen Jahrhunderten ein begabter, redefertiger und ehrgeiziger junger Mann, Nicolaus Laurentius Gabrini, genannt Cola di Rienzi, den Versuch unternommen, das altrömische Volkstribunat im neuen Rom wieder einzuführen. Es ge-

schah im Jahre 1347. Der Übermuth der Adligen, deren Einer ihm den eigenen Bruder erschlagen, hatte das Volk empört und leicht ward es von Rienzis feuriger Zunge entflammt, den Adel unter seiner Führung zu verjagen und seinen Befreier, der sich überdies der päpstlichen Gunst erfreute, zum Tribunen auszurufen. In der Hoffnung, die alte Macht der römischen Republik neu zu begründen, ließ er zum großen italienischen Verbrüderungsfest am 2. August die mächtigsten Monarchen der Welt und alle Fürsten und Städte Italiens laden, aber der errungene Erfolg hatte den innerlich schwachen Mann verwirrt; nachdem der erste Freudentaumel verflogen, der Papst sich von ihm abgewandt hatte und der Adel zurückgekehrt war, mußte er die Flucht ergreifen, und nach einigen Wechselfällen des Glücks, in denen sein Charakter übel bestand, ereilte ihn unter den Händen eines Dieners der Colonna ein grausamer Tod. Stoff genug, farbig und reichhaltig, um die Phantasie der Dichter zu locken, anziehend für den Romancier und den Dramatiker und so recht ein Thema für das vielumspannende, buntscheckige und trotz seiner philosophischen Neigungen unruhige Talent Bulwers. Dessen vielgelesener Roman, der den Tribunen im idealsten Lichte des Heldenthums zeigte, war es denn auch, der alle Nerven Wagners „vor sympathetischer Liebesregung erzittern machte", jener Rienzi, in dem die Gerechtigkeit selbst wider die Raubluft kämpft, jener Rienzi, der den Feinden, die den Dolch auf seine eigene Brust zückten, großmüthig verzeiht, der Schützling Petrarcas, der treueste Gatte, der liebevollste Bruder, der Vater Roms, der um die Bürger, die den ersten Stein wider ihn erheben, wie um seine Kinder weint. Es ist derselbe Rienzi, der schon Julius Mosen zu einem Trauerspiel begeistert und unter der Inspiration dieses Poeten die Worte gefunden hatte:

Ihr großen Geister der Vergangenheit,
Vor euch liegt offen all mein Thun und Wesen,
Ich rufe euch, zu zeugen gegen diese,
Die hier im Staube wühlen und mich selbst
Zu ihrem Schmutz hinunterziehen wollen!
Ich rufe dich, du unerbittliche,
Dich meine Göttin, o Gerechtigkeit,

Herab zur jähen Rache auf mein Haupt,
Wenn ja ich deinen eisern strengen Spruch
Aus Schwäche, Menschengunst, aus Furcht, mit Absicht
Und ohne Absicht beugte, wenn ich je
Vergöss' unschuldig Blut mit bösem Willen!

So flüssige und kräftige Verse, wie sie Mosen hier und an anderen Stellen gefunden, vermochte Richard Wagner nun freilich, als er den „Rienzi" verfaßte, noch nicht zu schreiben, oder er ließ sich doch, wenn man sich an seine eigenen Worte hält, sehr seltsam damit gehen. In der Einleitung zu seinen „Gesammelten Werken" fühlt er sich darum auch mit besonderem Bezug auf den „Rienzi" zu einer Art Entschuldigung veranlaßt, als erwecke er durch die Aufnahme dieses Textbuches in die Sammlung die Prätension, sich auch als Dichter in Beachtung bringen zu wollen. Er sei nämlich, meint er, nach dem Stande seiner damaligen Bildung ganz wohl im Stande gewesen, Diction und Vers gut und correkt zu behandeln, und er könne sie mithin im „Rienzi" nur mit Absicht so auffällig vernachlässigt haben, wie es geschehen. Warum aber? „Ich hatte nämlich gefunden" fährt er fort, „daß stümperhaft schlecht übersetzte französische und italienische Opern durch die Elendigkeit der hierbei zu Tage kommenden Diction und Versification, sobald das Sujet selbst ein wirkungsvolles Theaterstück ausmachte, über jede Beachtung der Worte und der Reime hin durchweg effektuirten, während die Bemühungen von fachmäßigen Dichtern, dem Componisten anständige Verse und Reime zu liefern, selbst der vortrefflichsten, ja edelsten Musik nie zu der allererst notwendigen Wirkung eines guten Theaterstückes verhelfen konnten, sobald dies eigentliche Stück eben mißglückt war. In dieser Hinsicht hatte mich z. B. die „Jessonda" und die „Euryanthe" in sehr bedenklicher Weise zu einem Nachsinnen gebracht, welches für jetzt sehr bald in eine verzweifelte Stimmung von leichtfertigster Tendenz umschlug. Da ich mich selbst nach einem glücklichen Erfolge auf dem Theater sehnte, faßte mich, sobald ich auf Operntexte ausging, ein völliger Abscheu vor hier und da mir präsentirten „schönen Versen und zierlichen Reimen." Hiergegen griff ich nach jeder Erzählung, jedem Roman, nur in der Absicht, mir

daraus ein tüchtiges Theaterstück für eine Musik, welche wiederum mit musikalischer Schönrednerei gar nichts zu thun haben sollte, zu Stande zu bringen."

Man wird über diese Worte lächeln, und es kann in der That keine naivere und sophistischere Beweisführung geben. Ein schöner Vers vermag an und für sich für die Wirkung eines Musikstückes natürlich gar nichts, wenn er nicht zugleich auch componibel ist, und am Wenigsten vermag er eine Oper zu retten, wenn der Stoff derselben verfehlt und die Führung ihrer dramatischen Handlung mißglückt ist. Aber auch die angeführten Beispiele beweisen nichts, denn weder Herr Eduard Gehe noch Frau Helmina von Chezy sind die musikalischen Musterdichter, von denen Wagner redet oder träumt. Es kann nur gar nicht eingesehen werden, warum diese Erkenntniß dazu führen mußte, es nun principiell so schlecht wie möglich zu machen, warum mit anderen Worten also nicht gute Verse geschrieben werden konnten, welche zugleich die Bedingung erfüllten, mit Rücksicht auf die Musik geschrieben zu sein und die Wirkung dieser und des Dramatischen ganz so zu fördern, wie Wagner es späterhin als unerläßlich für das Gesammtkunstwerk der „Allkunst" erklärte. Es bliebe demnach nur die „leichtfertige Tendenz", deren er sich, obschon verclausulirt, selber zeiht. Bedenkt man nun aber anderseits, daß Wagner an die Abfassung des „Rienzi" mit ganz anderem Ernste als an die des „Liebesverbots" ging, dann versteht man wieder nicht, daß sich mit diesem Leichtsinn die „sympathetische Liebesregung" vertragen konnte, die er dem Helden des Bulwer'schen Romans, *seinem* Helden, also auch seinem Stoff und seinem Werke gegenüber empfand. Auch glaube ich nicht, daß ein wahrhafter Künstler, der eine weitaussehende, große Aufgabe zu lösen unternimmt, daran nicht seine besten Kräfte setzen, mithin in jedem Augenblick jedes Wort und jede Note ganz so gut niederschreiben sollte wie er es vermag. Über jeden principiellen Leichtsinn wird im Moment des Schaffens der künstlerische Ehrgeiz siegen (wenn wir von dem höheren Ideal der ganzen, reinen Hingabe an die Sache einmal absehen wollen), und Niemandem wird es einfallen, sich mit Fleiß schlechter darzu-

stellen als er ist — Niemandem, der mit solchem Feuereifer seine Ziele verfolgt wie Richard Wagner. Und demnach glaube ich, daß ihm die Versbehandlung des „Rienzi" bei ihrer Abfassung die principiell richtige erschienen und nach dem Maß seiner Einsicht und seines dichterischen Könnens so gelungen ist, wie es nur möglich war. Daß diese Einsicht sich mit der Zeit veredelte und das Können erstaunlich erstarkte, ist allbekannt. Schließlich ist es aber mit jener „leichtfertigen Tendenz" gar nicht einmal so schlimm, wie Wagner es in seiner übertreibenden Art darstellt. Schlechte Verse hat er neben den musikalischesten und dichterisch bald groß bald innig empfundenen auch in seinen späteren Werken genug geschrieben, und über den ordinären Opernjargon der entsetzlichen Übersetzungen aus dem Italienischen und Französischen à la „Robert der Teufel" und Rossinis „Tell" erhebt sich der „Rienzi" denn doch weit. Ja, wenn es dem Musiker vergönnt war, sich rein lyrisch auszuathmen, dann hat ihm auch der Dichter, der sich mit dem Glücklichen in einer Person vereinigte, auf das Freundlichste die Stätte bereitet.

Ihr Römer, hört die Kunde
Des holden Friedens an!
Auf Romas heil'gem Grunde
Wallt freudig jede Bahn!
In düstre Felsenschluchten
Drang goldner Sonne Schein,
In Meeres sichren Buchten
Zieht froh die Segel ein!
Denn Freude ist gekommen,
Der Freiheit Licht gewonnen!
Jauchzet, ihr Thäler!
Frohlockt, ihr Berge!

Das wallt ebenso anmuthig dahin wie der ganze liebliche Chor dieser holden Friedensboten und wie der Gesang des Einen, der dem Tribunen den Segen verkündet, den er auf seiner Wanderung „durchs ganze Römerland" wahrgenommen:

Ich sah die Städte, sah das Land,
Ich zog entlang des Meeres Strand,
So weit das Land der Römer reicht,

Trug mich mein Fuß beschwingt und leicht:
Und Frieden fand ich überall,
Froh tönt des Jubels Wiederhall;
Frei treibt der Hirt die Heerde hin,
Reich prangt der Felder Fruchtgewinn.
Der Burgen Wälle stürzen ein,
Denn frei will jeder Römer sein.

Stellen dieser Art finden sich in keinem der Operntextbücher der dreißiger und vierziger Jahre, auch in der „Jessonda“ und der „Euryanthe“ nicht.

Daß es aber gerade diese Stellen waren, in denen der dichterische Geist sich regte, das macht uns deutlich fühlbar, was den jungen Componisten begeistert hatte: es war das lyrische Element in der Umgebung des Helden, dieser eigentliche Lebensodem der Musik, und die in Handlung umgesetzte Empfindung, also die zum Drama gewordene Lyrik war es auch, die die jugendliche Schöpfung von der „historischen Oper“ himmelweit unterschied. Rein geschichtliche Motive, wie sie Meyerbeer in den „Hugenotten“ und in seinen später als der „Rienzi“ geschriebenen Opern“, dem „Propheten“ und der „Afrikanerin“ ausnutzte, liegen ihm ganz fern, und von dem Raffinement eines Local- und Zeitcolorits weiß er nicht das Mindeste. Was in der Seele seines Helden glüht, das ist der heiße Drang nach Freiheit; ihm fällt die Begeisterung zu, gegen ihn erhebt sich der Neid — lauter rein menschliche, aus der allgemeinsten Empfindung geschöpfte Dinge, die in der Schweiz und in Frankreich wie in der heiligen Stadt am Tiber hätten spielen können. Die Handlung, die er dazu im Anschluß an Bulwer erfunden, ist gleichfalls durchaus typisch: das traditionelle Geschick eines Helden, wie es die Geschichte unzählige Male gesehen. Das Volk, das er frei gemacht, stürzt ihn selbst; der stolzen Höhe folgt der jähe Fall. Die Episode des Jünglings, dessen Herz, trotzdem er ein Adliger ist, für des Volkes Sache schlägt, und die Liebe desselben (des Adriano Colonna) zu Rienzis Schwester Irene münden gleichfalls in den einfachen Hauptstrom der Handlung ein, die mithin gar keine eigentlichen Seitenläufer hat, wie sie sich bei Meyerbeer-Scribe so reichlich finden.

Dagegen ist die „Stumme von Portici“ ersichtlich nicht ohne Einfluß auf die Gestaltung der Handlung geblieben: Bruder und Schwester dort wie hier; die Liebe der Schwester zu dem hochgestellten Manne aus dem gegnerischen Lager; die Großmuthshandlung des Masaniello und Rienzi: jener beschützt den treulosen Vicekönig auf der Schwester Flehen, Rienzi begnadigt die rebellischen Nobili, die Orsini, Colonna und Genossen; die verderblichen Folgen dieser That für die Helden. Am Deutlichsten aber ragt der Typus der alten opera seria in das junge, aus abgestandenem Trank und jungem gährenden Most seltsam gemischte Werk hinein. Nicht die traditionelle Großmuth der alten italienischen Opernherrscher allein, auch ihre Neigung, Feste zu feiern und sich besingen zu lassen, findet sich hier. Die Neigung zu Märschen und Aufzügen ist fast übermäßig ausgebeutet. Was die Vorgänger Glucks in Frankreich und Italien gethan, was das Volk von Damaskus in der „Armide“, die Griechen und Scythen in den „Iphigenien“, die Cretenser in Mozarts „Idomeneo“ und die alten Römer in seiner »Clemenza di Tito« thun, das thun auch die Bürger des neuen Rom im „Rienzi“. Im Lateran und auf dem capitolinischen Hügel preist und jubelt man. Der Festgesang der Friedensboten, ein großer Aufzug, ein ausgedehntes Ballet mit Pantomimen, Gladiatorenkämpfen und allegorischen Tänzen im zweiten Act, ein Kriegszug, Sieges- und Trauermärsche im dritten und vierten. So fand es sich selbst noch in der „Euryanthe“, so in der „Jessonda“, und so fand es sich vor Allem in den Opern des Mannes, der mehr als ein Anderer die Composition des „Rienzi“ beeinflußt hat: Spontinis. Sein Einfluß tritt freilich nicht rein und ungemischt auf, ebenso wenig wie Wagners eigener Geist in seinem Jugendwerk sonderlich zu spüren ist: Halévy, Meyerbeer, Auber, Rossini, Alle haben ihren Antheil daran, und nur selten bricht eine originelle Wendung durch die kosmopolitische Mischung, die ohne Vorbild ist, die eben nur Einem, ihrem Schöpfer allein gehört. Aber Spontinis Recitativbildung ist im „Rienzi“ zu finden (weit mehr als die Méhuls, die unbegreiflicher Weise einer der Wagner-Jünger sans phrase darin entdeckt hat) wie seine lyrische Cantilene

(Adrianos Arie „In seiner Blüthe bleicht mein Leben") und sein — Lärmen. Dieser vor Allem. Spontini war keineswegs ohne melodische Erfindung und Empfindung, aber sie setzte sich ihm weit öfter in Geräusch als in Töne um. Der ganze kalte, goldglänzende Pomp des napoleonischen Caesarenthums schimmert und dröhnt in seinem Orchester, und dies Triumphgetöse liebt auch der Componist des „Rienzi". Wenn das Fortissimo der Ouverture losbricht und mit ihm die aufsteigende brutale Sequenz der Bläser, die wiederkehrt, wenn das Volk im ersten Act auf das Freiheitssignal der Trompete herbeiströmt, um die Stunde der Erlösung zu begrüßen, dann breitet Spontinis Geist segnend seine Hände aus. Auch der »Santo spirito cavaliere« ist ihm nicht ganz fremd, noch auch der Chor „Auf, Römer, auf, für Heerd und für Altäre" bis auf seine zweite Hälfte, deren rhythmisch packende, aber bedenklich triviale Melodienbildung sich der königlich preußische Generalmusikdirector nicht gestattet haben würde. Ganz aber wendet sich der würdige Alte von dem Finale des zweiten Actes trotz seines Schwungs und seines Spektakels ab. Nein, mit dieser Weise, ihrer unverschämten Synkope („Rienzi, dir sei Preis, dein Name hochgeehrt!") und ihrer entsetzlichen Declamation hat er keine Gemeinschaft mehr. Sie stürmt unsere Ohren und nistet sich in ihnen ein, aber ihre Gewalt ist die freche, pöbelhafte des Gassenhauers. Und doch steckt in ihrer Durchführung („So lang als Roma steht ans Ende aller Welt") etwas, was trotz aller Roheit Wagnern ausschließlich gehört! und — wie seltsam; — es fehlt nicht viel, so hören wir in ihr einen Vorklang des wundervollen ersten Finales des „Lohengrin" und der hingerissenen Worte Elsas „In dir muß ich vergehen, vor dir schwind' ich dahin!" So wird aus dem Kiesel ein Demant! Nah verwandt sind sich die beiden Motive, und doch liegt eine ganze Welt zwischen ihnen und den Arten ihrer Behandlung.

Der Vergleich mit Spontini, der heutzutage so ganz vergessen und ungebührlich gering geschätzt ist, würde übrigens Wagnern selbst keinen Kummer bereitet haben, denn das Urtheil von heute ist nicht auch das seine gewesen. Er verneigt sich (in seinen „Erinnerungen an Spontini") tief und ehrfurchtsvoll vor dem Grabe des

Schöpfers der Vestalin, des „Cortez“ und der „Olympia“, der im Jahre 1851 seine Augen schloß, und reiht ihn als letztes Glied an eine Reihe von Componisten, deren erster Gluck war — derselbe Gluck, dem Wagner so erstaunlich viel verdankt und der in der seltenen Vereinigung theoretischen Scharfsinns und schöpferischer Erfindung sein durch ein Jahrhundert von ihm getrennter unmittelbarer Vorgänger ist. Die dramatische Absicht ist bei Spontini in der That immer ganz so wahrnehmbar wie bei Gluck, und ohne je zum Publikum hinabzusteigen hat er ihm, mit bestimmten Concessionen an die Hoffitte, der er wie Gluck dienstbar war, als dramatischer Componist ganz wie Gluck seine Gesetze dictirt. Und wer hat das in der großen Kette seiner originellen Schöpfungen unternommen und vermocht wie Wagner? Keiner. Der „Rienzi“ freilich zeigt davon noch so gut wie nichts. Er ist, woran Wagner selbst mit seiner reifenden Einsicht nie gezweifelt hat, nur erst das musikalische Theaterstück, der Bühnentechnik mehr als dem Drama angehörig, die letzte tiefe Verneigung vor der alten Opernschablone. „So drückt ein Freund, der lang' unsre Hand gehalten, sie stärker noch einmal, wenn er sie lassen will.“

Und doch finden sich auch in dieser effectvollen und unwählerischen Arbeit Züge, die den einstigen Löwen an der Klaue erkennbar machen. Nicht die musikalischen Schönheiten allein, zu denen auch das Thema des Gebets gehört, das im ersten Satz der Ouverture laut wird — auch an wahrhaft dramatischen Zügen fehlt es nicht. So geradezu mitten in die Situation wie Wagner es mit der ersten Scene, Irenens Entführung durch die Nobili, thut, führt uns nicht leicht ein Componist, eine so bewegte Introduction, eine so wirkungsvolle scenische Steigerung ist in allen Opernbüchern dieses Jahrhunderts eine Seltenheit. Der große dramatische Architekt, der den bewunderungswürdigen zweiten Act des „Tannhäuser“, den ersten des „Lohengrin“, die Schlußscene der „Meistersinger“ geschrieben, liefert in ihr als Geselle sein Probestück. Und wie vortrefflich ist der Schluß des Gebets mit dem immer wieder angeschlagenen b und der in diesen einen Ton zusammengepreßten nagenden Erinnerung

an den Signalruf, mit dem „Rienzi“ dasselbe Volk, das sich jetzt wider den Helden erhoben, einst zur Freiheit und zum Glück erweckt hat.

Trotz Allem kann uns das Werk heute nur noch um seines Schöpfers willen lieb sein. Von dem Manne, der uns vom „Holländer“ bis zum „Parsifal“ ein Flammenzeugniß des Genius nach dem andern enthüllt hat, schätzen wir nichts gering — aber auf dem Theater wird seines Bleibens bald nicht mehr sein. Auch ehrt man Wagners Geist dadurch nicht, noch erschließt man ihn denen, die sich zu seiner Nachfolge noch nicht erhoben haben. Schiller hat im Zwang der Karlsschule in einigen bombastischen Gedichten den Herzog Karl Eugen, Franziska von Hohenheim und den schrecklichen Rieger besungen — wer aber möchte diese Gedichte in den Händen des Volkes wissen? Denen aber, die das ganze Schaffen des außerordentlichen Menschen überblicken, wird Wagner nur um so verehrungswürdiger scheinen, wenn sie den Riesenschritt von „Rienzi“ zum „Holländer“ gewahren. Welch' eine Umwandlung in so kurzer Zeit! Der Geist der Heimat hatte sie gewirkt. In Paris hatte der Künstler sein deutsches Herz entdeckt. Sehnsucht und Ekel trieben ihn zur Quelle zurück. In Dresden war der „Rienzi“, in Berlin der „Holländer“ angenommen worden. Mit Thränen in den Augen sah er bei seiner Rückkehr von Paris zum ersten Male den Rhein und leistete seinem Vaterlande still, im erschütterten Herzen, den Treuschwur, den er eingelöst hat wie Keiner.

Der fliegende Holländer.

Mit dem „fliegenden Holländer“ begab sich Wagner zum ersten Male in der Oper auf germanischen Grund und Boden, und von Stund an verließ er ihn nicht wieder. Mit seinen unreifen Jugendwerken, deren er selbst nur in halb humoristischem Ton gedenkt, den „Feen“ und der „Novize von Palermo“, dem „Rienzi“ hatte er die romanische Welt für immer hinter sich gelassen. Sie taugte nicht für ihn, sie war seinem innersten Wesen fremd. In Paris hatte er nur doppelt mächtig empfinden lernen, welches Stammes er war und daß in dem heimischen Grund und Boden die starken Wurzeln auch seines künstlerischen Schaffens ruhten. Es war eine Selbsterkenntniß, wie sie auf dem Gebiet der Kunst zu den größten Seltenheiten gehört. Auch die größten Genies haben oft lange getastet, bis sie ihr eigenstes Feld fanden, und der Erscheinung, daß ein Künstler gerade auf dem ihm fremdesten Revier am Mächtigsten zu sein glaubt, begegnen wir alle Tage. Daß man an seiner „Farbenlehre“ so viel zu mäkeln fand, hat Goethe nie ganz verwinden können. Wie rangen er und Schiller mit der Antike! Wie mancher Lyriker hält sich für den berufensten Dramatiker und was dergleichen Versuche und Selbsttäuschungen mehr sind! Wagner aber blieb, einmal von seiner innigen Verwandtschaft mit dem germanischen Gefühls- und Anschauungskreis durchdrungen, diesem Bunde ohne die leiseste Irrung getreu, und daß er es that, darf man ihm als eine nationale That anrechnen.

In Wirklichkeit, in kühnerem, raſcherem Siegeslauf hat bis auf ſeine Tage noch kein deutſches Kunſtgenie die Herzen auch der fremden Völker erobert, und, was bis vor Kurzem noch völlig unmöglich ſchien, die Vertrautwerdung der Italiener, Spanier und Franzoſen mit dem urdeutſch gearteten Wagnerſchen Muſikdrama wird mit jedem Jahre mehr zu That und Wahrheit. Die Schranken, die unüberwindlich ſchienen, fallen. Liegt darin aber nicht ein Widerſpruch mit dem Deutſchthum der Wagnerſchen Schöpfungen? Im Gegentheil. Wären ſie nichts als der Ausfluß eines albernen Chauvinismus, dann hätten ſie gewiß niemals die Revanchegelüſte der Franzoſen beſiegt. Aber es ſpiegelt ſich darin nur die Thatſache, daß alles wahrhaft Große den Bedingungen ſeiner Zeit und ſeines Landes entſprechend heranwächſt und um ſo ſiegkräftiger wird, je mehr es das Mark aus dem heimiſchen Boden geſogen. Die Kunſt iſt kosmopolitiſch — ja wohl! Aber nicht die Kunſt iſt es, die allen Völkern ſchmeichelt und die Orden aller trägt, die Kunſt mit dem Croupiersgeſicht, der Allerweltsgeſellſchafter, der ein bischen franzöſiſch, italieniſch, deutſch und engliſch, von Allem etwas iſt. Die Kunſt ſtreckt vor Allem die Hand über den Erdboden, die getreu den Bedingungen ihres Werdens nur ihre höchſte Blüthe darſtellt. Was von Shakeſpeare, Molière, Dante, Calderon, von Rafael und Rembrandt gilt, darf auch von Wagner gelten. Ein ſolcher Sieg wird nicht ohne hartnäckigen Widerſtand, ohne Spott und Hohn errungen, aber er wächſt unaufhaltſam. Man ſollte dieſen Punkt nicht gering achten. Ganz nur ſeinem Genius und dem Volksgeiſt folgend, ohne Ausſicht verſtanden zu werden, hat er ſeine Bahn vollendet, und welche Segnungen hat ihm nach langer, bittrer Verkennung dieſe Beharrlichkeit und Treue gebracht! Ich meine, die geſammte Kunſt unſeres Vaterlandes könnte von dieſem Beiſpiel lernen und ſich Muth aus ihm ſchöpfen. Wir haben faſt auf allen Gebieten experimentirt und nach fremden Muſtern geſchielt. Dieſer Mann aber hat ſich faſt ganz auf ſich ſelbſt geſtellt. Als die Schlachten von 1870 und 1871 geſchlagen waren, erhofften die Herzen von der großen nationalen Erſtarkung auch eine Kräftigung

der heimischen Kunst. Sie ließ auf sich warten, und trotz jener Tage blüht auf unseren Bühnen die französische Operette, das französische Sittenbild, und in unseren Salons die französische Mode. Sollte das künstlerische Vorbild, das Wagner uns gegeben, die Seelen nicht stärker zu befruchten vermögen? Solche Anregungen spinnen sich oft leise, kaum wahrnehmbar weiter; oft sind die neuen Triebe nur dem scharfen Auge, der innigen Anempfindung wahrnehmbar, aber sie regen sich in Dichtung, Musik und Malerei, und offenbaren sie sich nicht in dem Geist ihrer Schöpfungen, so thun sie es augenfälliger in ihren Stoffen.

Das Stoffgebiet war für Wagner nun aber von seinem Genius untrennbar und schon durch die Wiedererweckung der großartigsten, schönsten und tiefsten unserer germanischen Sagenstoffe vollbrachte er eine nationale That. Er schuf aus fast unbeachteten Vorwürfen, dem „Tannhäuser“ und „Lohengrin“, zwei seiner durchgreifendsten Tondichtungen, deren erste uns durch die großen typischen Züge ihres Gegenstandes wie ein uraltes Gemeingut unseres Volkes und der Kunst anmuthet (ein Stoff, dem grandiosen und unverwüstlichen Don Juan-Stoffe gleich) — und doch ist Wagner es gewesen, der seine Bedeutung zuerst erkannt und seine Schätze gehoben hat; er brachte uns das Leben und Treiben der Minne- und Meistersinger zum Bewußtsein, verleiblichte uns „Tristan und Isolde“ und den „Parsifal“ und führte uns vor Allem zu den Quellen unseres angestammten Götterglaubens zurück, die er zu einem breiten, riesenhaften Strom ausschwellte. Das Übersinnliche-Sinnliche des germanischen Idealismus lebte ihm in jeder Ader. Völlige Naivetät des Genießens ist dem germanischen Wesen fremd. Wir erkaufen jeden Zoll an die Erde, an den gröberen Stoff, aus dem uns die Natur schuf, mit einer Anwandlung von Reue, mit Seufzern und Thränen. Wie Faust irren wir zwischen der Erkenntniß des Höchsten und dem Rausch der Lust hin und her. Die „zwei Seelen in der Brust“ eignen auch dem deutschen Kunstgenius. Er ist wie der Genius unseres Volkes ewig dualistisch, während in der Antike und bei den romanischen Völkern Gott und Welt, Körper und Seele, Sinne und Geist

viel reiner in einander aufgehen. Die Pole zu versöhnen, streben und schmachten alle germanischen Künstler, aber sie bleiben mit geringen Ausnahmen immer sentimentalisch. Wie Faust kann auch Tannhäuser in seinem Schwanken zwischen Venus und Elisabeth ein Sinnbild dieses Wesens sein. Werden aber die Gegensätze wirklich verbunden, wie in dem Minnecultus des Mittelalters, in dem sich die Marienverehrung mit der ritterlichen Liebe zu dem Erdenweibe so seltsam vermischt wie nirgends sonst, zu keiner Zeit und bei keinem Volke, eine Vermischung, die auf die Madonna alle Reize der Frau häuft und auf das Weib alle himmlischen Qualitäten der Gottesmutter — dann ist das Übersinnlich-Sinnliche buchstäblich Fleisch geworden: und in diesen mittelalterlichen Empfindungen, in dieser von ihnen untrennbaren Stoffwelt bewegt sich Richard Wagner wie Rinaldo in dem Zaubergarten der Armide. In ihn ist er gebannt. Hier findet er die Unschuld und die Erkenntniß und Verehrung der Unschuld, Liebesverlangen und das Grauen davor, das Begehren, das sich unter Thränen selbst zu bändigen vermag (Siegfried), Schwärmerei und Frömmigkeit, Verzückung und Hexerei: die ganze Welt der germanischen Phantasieen und Empfindungen, dem germanischen Boden entsprossen und eingehüllt in den nordischen Nebel, der die Gestalten in seiner Verschleierung nur reizvoller, das Schöne schöner, das Furchtbare furchtbarer erscheinen läßt; eine Welt der Ahnung und der Sehnsucht.

Es war ein charakteristischer Zug Richard Wagners, daß er seine Eigenart, sein Genie, weil es ihm nothwendig und gesetzmäßig war, nun überhaupt als Gesetz empfand und in seinen theoretischen Schriften Grundsätze aufstellte, die, so sehr sie für ihn galten, doch nicht für alle Welt gelten konnten. Sie sind nur ein Beweis für die Stärke seines künstlerischen Lebenstriebes. Für den wahren Künstler sind Theorie und Praxis eben untrennbar. Natürlich hat man demgemäß seine reformatorischen Werke mit Vorsicht zu lesen. Wahres und Falsches, allgemein Gültiges und ganz Individuelles sind bunt durcheinander gemengt und oft unlöslich verquickt. Weil ihm der Mythus und speciell der germanische Mythus das Heil

für seine Entwicklung bedeutete, macht er ihn schlechtweg zu der einen Quelle aller musikalischen Dramatik und sagt: „Wollen wir das Werk des Dichters nach dessen höchstem denkbarem Vermögen genau bezeichnen, so müssen wir es den aus dem klarsten menschlichen Bewußtsein gerechtfertigten, der Anschauung des immer gegenwärtigen Lebens entsprechend neu erfundenen und im Drama zur verständlichsten Darstellung gebrachten Mythos nennen“ („Oper und Drama“, Ges. Schriften IV, 109), ein Wort, neben das ein anderes sofort gestellt sein mag: „Die Sage hat den Vorzug, von einer Zeit und einer Nation nur den rein menschlichen Inhalt aufzufassen und diesen Inhalt in einer nur ihr eigenthümlichen äußerst prägnanten und deshalb schnell verständlichen Form zu geben“. Was Wagner dabei vorgeschwebt hat, wird durch den Zusammenhang mit seinen vielfachen sonstigen Äußerungen über diesen Punkt klar. Abgesehen von seiner ganz besonderen Hinneigung zu der germanischen Sagenwelt empfand er, daß sich im Mythus sehr oft ein mächtiger und tiefer Gefühlsinhalt in großen Formen äußert und daß er eben darum, weil seine Motive fast ausschließlich der Gefühlswelt entstammen, auch musikalisch ist. Hier fehlt das, was Wagner im „Kunstwerk der Zukunft“ den „prosaisch intriguanten, staats- und modegesetzlichen Wirrwarr“ nennt, den „unsre modernen Dichter in einem Schauspiel auf das Umständlichste zu wirren und entwirren haben“, jede Berührung mit dem socialischen, politischen, diplomatischen Leben, mit der Sphäre des Verstandes, mit der die Musik nichts zu schaffen haben kann und darf; hier boten sich dem musikalischen Dramatiker die ergiebigsten und ergreifendsten Stoffe für ein lyrisches, d. h. musikalisches Drama, für ein Drama, in dem sich Empfindungen in Worte, Töne und Handlungen umsetzen. Es ist ohne allen Zweifel richtig, daß die Musik für die Shakespeareschen Königsdramen die nöthigen Ausdrucksmittel ebenso wenig zur Verfügung hat wie für den Carlos, den Wallenstein und die Stuart, ja selbst für den Faust. Complicirte Motivirungen, weitläufige Expositionen, die allein durch das Wort, nicht auch durch den Ton verständlich werden können, wider-

ſtreben ihr, und im Allgemeinen kann man Wagners Worten beiſtimmen, daß in der Sagenwelt der Geiſt „wie durch die charakteriſtiſche Scene ſo durch den ſagenhaften Ton ſofort in denjenigen träumeriſchen Zuſtand verſetzt wird“, der der muſikaliſchen Reception unentbehrlich iſt, und in welchem er, wie Wagner ſich ausdrückt, „bis zum völligen Hellſehen gelangen ſoll, wo er dann einen neuen Zuſammenhang der Phänomene der Welt gewahrt“.

Nur inſofern, als die Mythen dem Urquell der Phantaſie und des Gefühls unmittelbar entquollen und darum muſikaliſch, in ihren Conflicten aber muſik-dramatiſch ſind, hat Wagner alſo recht, wenn er in ihnen eine Idealform für das muſikaliſche Drama zu erkennen glaubt. Stoffe aber, in denen die Empfindung die Handlung erzeugt, giebt es auch und *kann* es in allen Lebenskreiſen geben, und „Don Juan“, die „Zauberflöte“, „Fidelio“ und der „Freiſchütz“ ſind dafür die glänzendſten Beiſpiele. Zwar ſtellen ſie alleſammt das Ideal nicht rein dar — aber wo geſchähe das überhaupt? In ihnen allen giebt es einzelne dem Ausdrucksgebiet der Muſik im Grunde entzogene Dinge, Vorgeſchichten und Verwicklungen, mit denen ſie nichts anzufangen weiß. Findet ſich aber in der Sagenwelt, ſpeciell in der von Wagner behandelten, das muſikaliſch-dramatiſche Muſter aller Vollkommenheit? Durchaus nicht. Selbſt im „Tannhäuſer“, einem der typiſcheſten, muſterhaft behandelten Opernſtoffe, giebt es einige kleine Brüche, auf die bei der Betrachtung dieſes großen Werkes noch zurückzukommen iſt. Und hier geſtaltete Wagner faſt völlig frei, mit ſichrer, kühner, durchaus vom muſikaliſchen Genie geleiteter Hand. Überließ er ſich aber ſeinen Sagenſtoffen ſorgloſer, ohne ſie zu läutern und zu runden, im Vertrauen auf ihre muſik-dramatiſche Macht, dann haben ſie ſich ſtets an irgend einer Stelle gerächt. Denn er überſah, daß die Urformen der Mythe ja doch nicht zu uns gelangt ſind, daß es alſo mit dem völligen Aufgehen der Empfindung in ihnen, mit der Wiedergabe eines „rein menſchlichen Inhalts“ gute Wege hatte. Ihre *Motive* ſtellen ſich in den meiſten Fällen groß und einfach dar, aber die *Handlungen*, in denen ſie ſich offenbaren, ſind oft ſo kraus und verworren, ſo täppiſch ge-

führt, als hätte ein Kind die Steine eines Bretspiels verschoben. Mit der bezwingenden und rührenden Naivetät verbindet sich das Ungeschick der Kindheit des Volkes. Es empfindet stark und wahr, aber es fabulirt sehr mangelhaft, verliert sich oft völlig vom Thema und verschüttet durch eine Anhäufung thörichten Détails die Quelle, so daß man sie kaum wiederfindet. Die Stoffe des „Parcival“ und des „Tristan“ gingen durch mancherlei Hände, bis Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg sie ihrem Genie zu Diensten zwangen, und wie viel Öden und Dunkelheiten haben sie trotz all ihrer gewaltigen typischen Herrlichkeit im Einzelnen auch bei diesen großen Dichtern noch behalten! Wie nun gar, wenn ein großer Gott- und Weltgedanke sich durch Kindermund, durch den Mund eines im Zustand der ersten unberührten, frischen Kindheit befindlichen Volkes äußern will! Was für logische Sprünge, was für Widersprüche giebt es da, wie verwirrt sich ein Mythus mit dem andern, wie weiß sich der „Homer“ dieser Volksphantasien und -Gedichte so gar nicht ein noch aus, wie knabenhaft ungefüg thürmt er seine Bausteine aufeinander. Das drängt sich ja auf und wird durch die Beispiele bestätigt werden. Wagner hat darum Unrecht, wenn er so schlechtweg meint, die Sage stelle den „rein menschlichen Inhalt einer Zeit und einer Nation in einer nur ihr eigenthümlichen äußerst prägnanten und deshalb schnell verständlichen Form“ dar. Der Tannhäuser — ja! aber das ist mehr Wagners Werk als das der Sage; wohl auch, in großen Zügen, „Tristan und Isolde“ und „Parsifal“, wie Wagner sie behandelt hat, trotz der weitschichtigen Exposition des Tristan — aber auch der „Ring der Nibelungen“? Dieser soll schnell verständlich sein? Er enthält einige große, menschliche, deutliche Züge, aber als Ganzes ist er so schwer verständlich wie kein anderes Musikdrama oder keine andere Oper. Zudem enthält er eine ganze Reihe von widerspruchsvollen, unklaren, unmusikalischen Einzelheiten, und ich wüßte mir keine dornigere Aufgabe als die „Handlung“ des „Ringes“ mittheilen und über all seine Scenen und Orakelwörter Licht verbreiten zu sollen. Daß er trotzdem die gewaltigste Wirkung übt, macht die Fülle seiner un-

mittelbaren Empfindungs- und Naturoffenbarungen in der Tonsprache eines Richard Wagner — aber jene fremden Elemente stören die Freude oft empfindlich.

Das ist die Kehrseite der Hinneigung des Meisters zum „Mythus". Er gab sich ihm auch in seiner reifsten Zeit und gerade da mehr als vorher zu vertrauensvoll und bedingungslos hin. Das aber ist und bleibt gewiß: hätte er ihn durch eine kritischere Sichtung seiner Kunst auch noch segenbringender machen können — die goldensten Früchte spendete er ihm doch und die Erweckung, die Wagner an der deutschen Sage vollzogen, lohnte sie ihm überreichlich. Sie badete ihn in ihrem Quell, sie verlieh ihm ihre Kraft und die Fähigkeit, die Stimme der Natur zu vernehmen und nachzusprechen — was verschlägt es da, daß ihm ein Lindenblatt auf den Rücken fiel? Alles Irdische, auch das Größte trägt sein Siegfriedsmal. Dies darf hier genügen. Aber es ist ein Thema, von dem immer aufs Neue zu reden ist und das eine immer neue Beleuchtung verlangt und verträgt.

Mit dem „Fliegenden Holländer" beginnt zugleich der Kreis der Wagnerschen Darstellungen, deren großes, in allen Farbenbrechungen variirtes Thema die Erlösung ist: die Erlösung aus Noth, Elend und Sünde durch eine freie Liebes- oder Heldenthat. Dehnt man den Begriff ein wenig, so wäre auch der „Rienzi" heranzuziehen, auf den das geknechtete Rom wie auf den Heiland harrt; aber mit dem „Holländer" erhält das Sühnungsopfer doch erst den mystischen und religiösen Zusatz, der fortan, den Sagenstoffen entsprechend, die Wagner in seine Dienste bannt, für seine Conflicte und seine Handlungen entscheidend wird. Im „Holländer" befreit die ganz nur an ein einziges Empfinden schwärmerisch hingegebene Treue der Frau einen durch einen wunderlichen Schicksalsschluß dem ewigen Leben und Verderben Geweihten vor diesem grauenvollen Dasein und versöhnt ihn dem Himmel; im „Tannhäuser" bringt die Liebe einer reinen Jungfrau den im wilden Sinnenrausche befangenen Helden zur Erkenntniß und Zerknirschung, und dem Verdammungsspruch eines mitleidlosen Papstes zum Trotz hat ihr Gebet, womit sie zu den Seligen eingeht,

„um deiner Gnaden reichste Huld
nur anzuflehn für seine Schuld",

überschüssige Kraft genug, den dürren Stab zum Grünen zu bringen und dem Sünder die Erlösung „aus der Hölle Brand" zu verheißen; Lohengrin erscheint der geängsteten und fast schon verlorenen Elsa in höchster Noth als der Retter, der die Netze des Truges zerreißt und der verleumdeten Unschuld die Krone der Ehren zurückbringt; selbst in „Tristan und Isolde" spielt das Motiv der Rettung vom Leid eine Anfangs (in der Exposition) nur nebensächliche Rolle, um späterhin den ganzen dritten Act zu beherrschen, der endlich, aber zu spät, die wunderthätige Ärztin bringt, die Liebe, die Isolden, als sie Tristan zu erretten nicht mehr vermag, nun selbst von allem Leid erlöst; ganz erfüllt dagegen die „Nibelungen" die Hoffnung auf den Erlöser, den Einen, „den hehrsten Helden der Welt", der Götter und Menschen vom Fluche befreie, und in ausgesprochenster Weise nimmt dieser Erlösungsgedanke im „Parsifal" das Gewand der christlichen Erzählung und Lehre an, in der er sich geschichtlich am Klarsten, Reinsten und Ergreifendsten verkörpert hat. Es ist ein Thema, das dem germanischen Kunstideal mit seiner Sehnsucht gleichsam angeboren ist.

Wie deutlich es auch im „Holländer" behandelt ist, in wie großen, klaren und einfachen Zügen, das leuchtet auf den ersten Blick ein, und in dieser Stärke des Grundmotivs, der Sehnsucht nach dem Heil und der Erlösung, die sich dies Heil zu bringen sehnt, ruht im Bunde mit der musikalisch ganz wunderbar getroffenen Spuk- und Meerstimmung der mächtige, geheimnißvolle Reiz des Werkes. Denn im Übrigen hat — um zunächst einmal bei der Handlung zu bleiben — die „Sage", die von Wagner wie von seinen blinden Verehrern als die Alles enthaltende dichterische Ur- und Idealform gepriesen wird, den Glauben an ihr Heil auch im „Holländer" schlecht gerechtfertigt, und man sollte es dem Meister nicht zum Verdienst anrechnen, daß er darauf verzichtet hat, an den überlieferten Stoff seine sonst so zielbewußt und frei gestaltende Hand zu legen. Er glaubte, wie er es in einem in der „Neuen Zeitschrift für Musik" abgedruckten Briefe

vom 9. Januar 1843 ausspricht, nichts weiter thun zu müssen, als „eine schöne Sage nur einfach sich selbst erzählen zu lassen“ — und das war ein Fehler. Denn diese Sage, auf die Wagner durch Heine gelenkt war, enthält zwar einen großartigen, fesselnden, aber der Ausbildung durchaus noch bedürftigen Stoff. Das Geschick des ewigen Juden der See hätte an ein bedeutendes Ereigniß, an eine Alles überragende Persönlichkeit geknüpft werden müssen, wie die des Ahasver, den die Mythe mit Christus selbst zusammenführt und ihm, dem Heiland, die kurze Ruhe auf seinem letzten Gang versagen läßt. Mit einem solchen Dasein verbunden gewinnt auch die kleinste That Bedeutung, der kleinste Fehl wächst zur riesengroßen Sünde an, und es scheint uns nicht zu viel, daß der Erlöser, dessen Reich mehr und mehr an Macht gewinnt, in seinem lichten Siegesgang über die Erde den furchtbaren Schatten wirft, der nie zur Ruhe kommt, neronische Brände, Erdbeben, Inquisition, Revolution und Kriege überdauert. Für den Dramatiker würde aber auch diese Motivirung allein noch nicht genügen und er müßte darauf bedacht sein, das einfache Factum an das Ende einer längeren psychologischen Entwicklung zu stellen — wie es denn ja bereits vielfach, auch im Epos, und in diesem mit besserem Gelingen, versucht ist. Im Geschick des fliegenden Holländers fehlt aber jede bedeutende Thatsache, aus der ein dramatisches Geschick zu entwickeln gewesen wäre, und Wagner hat sich, seltsam genug, damit begnügt, ihren anekdotischen Kern unverändert zu lassen. Was ist denn Großes und Interessantes daran, daß der Capitän eines Schiffes, dem es nicht gelingen will, ein Cap zu umsegeln, sich verschwört, er ließe in Ewigkeit nicht ab, und verdient ein solches auf einen energischen Willen deutendes Wort, das sich wahrscheinlich mit einem kräftigen Seemannsfluch verband, daß „Satan“ ein „Es gilt“ ausruft und dem Unglücklichen diesen Schwur mit seinem „In Ewigkeit“ für baare Münze anrechnet? Diesem Proceß fehlt jede höhere sittliche Berechtigung und wir werden höchstens zu der Vermuthung angeregt, der Holländer müsse noch andere Dinge auf dem Kerbholz haben und jener Fluch habe das Maß nur voll gemacht. Auch das wäre und bliebe aber ein Fehler:

die ganze Persönlichkeit des Helden hätte uns mit ihrem Fühlen und Wollen lebendig werden müssen; statt ihrer aber erhalten wir nur einen, allerdings unheimlichen Schemen, dessen Leid uns rührt, aber da wir ihn nicht bis in die Wurzeln seiner Menschlichkeit verfolgen können, versagt das individuelle Interesse an ihm. Und was hätte aus dieser Gestalt, die ohnehin schon so mächtig ergreift, werden können, wenn Wagner sie so frei umgebildet hätte, wie sein Genius es durfte und konnte!

Auch die Heilsbedingungen sind wunderlicher Art. Es ist ein Glück, daß ihre Darlegung auf jene an und für sich ganz prächtige Ballade der Senta beschränkt und dadurch für die größere Masse des Publikums dem deutlicheren Verständniß entzogen bleibt: denn dieser immer wieder, in jedem siebenten Jahre, erneute Versuch, in einer neuen Ehe ein treues Weib zu finden, ein Versuch, der immer wieder fehlschlägt und die ungetreuen Frauen mit spukhafter Übertreibung zu ewiger Verdammniß verurtheilt — er ist doch ausnehmend kleinlich und fast komisch, das richtige Product einer ungeschickt-volksthümlichen, halb kindlichen, halb kindischen Fabulirerei. Eben so unklar ist Sentas Verhältniß zum Erik behandelt, und man athmet in jedem Augenblick auf, wo man alles verworrene und alberne Drum und Dran der „Gespenstergeschichte" vergessen kann, um sich ganz nur der Hauptsache hinzugeben: der Erlösung des unseligen Mannes durch die schrankenlose Treue des Weibes, diesem großen, erschütternden Thema, das, wo es bei Wagner auch anklingt, sofort Ohr und Herz gefangen nimmt und uns schließlich am Ende der mangelhaft gestalteten (ursprünglich nur für einen Act berechneten) Handlung mit reiner Befriedigung und Beglückung entläßt. Denn die erschütternde und erhebende Wirkung des „Fliegenden Holländer" anzutasten kommt mir nicht in den Sinn. Ich behaupte nur wiederholt, daß sie eine noch erheblich bedeutendere hätte werden können, wenn Wagner, anstatt sich der Sage sklavisch anzuschließen (Nohl nennt das natürlich in seiner Weise „eine keusche Bewahrung des Wahren und bescheidene Unterordnung des Eigenwillens unter das allgemeine Gesetz des Lebens und des Schaffens"), zu ihrem Thema

eine andere Exposition, zu ihrer Seele einen anderen Körper hätte erfinden wollen.

Die Schnellfertigkeit und Wahllosigkeit des Meisters seinem Stoffe gegenüber verleugnet sich übrigens auch in den Hauptcharakteren nicht, die noch nicht die letzte Prägnanz besitzen, über die er sonst so völlig verfügt. Die empfundenste Melodik, die bedeutungsvollste Declamation ist mit ganz conventionellen Phrasen untermischt und die Mängel in der Fabel und der Führung der Handlung nehmen ihren Gestalten oft an entscheidender Stelle die Glaublichkeit, auf die selbstredend auch in den Reichen der Geister und Gespenster nicht verzichtet werden darf. Da Wagner sich selbst über sie in seinen Bemerkungen zur Aufführung der Oper „Der fliegende Holländer" verbreitet hat, so bietet sich eine gute Gelegenheit dar, ihm in die Werkstatt zu schauen und sich zu überzeugen, in wie weit er seine künstlerischen Absichten lückenlos verwirklicht hat, in wie weit die Ausführung hinter ihnen zurückgeblieben ist, oder gar, ob der Meister sich als Theoretiker und Kritiker nicht gelegentlich in Widerspruch mit seinem eigenen Werke befindet. Die sorgfältigste Betrachtung widmet er selbstredend dem Holländer selbst, und mit dieser sei darum der Anfang gemacht.

„Das Äußere seiner Erscheinung ist, so sagt Wagner, genügend angezeigt. Sein erster Auftritt ist ungemein feierlich und ernst: die zögernde Langsamkeit seines Vorschreitens auf dem festen Lande möge einen eigenthümlichen Contrast mit dem unheimlich schnellen Daherlaufen des Schiffes auf der See bieten. [NB. Dies ist doch wohl eine allzu gekünstelt gedachte, von dem Zuschauer sicherlich nicht wahrzunehmende Wirkung!] Während der tiefen Trompetentöne (H-Moll) ganz am Schlusse der Introduction ist er, auf einem von der Mannschaft ausgelegten Brette, vom Bord des Schiffes bis an eine Felsplatte des Ufers vorgeschritten: die erste Note des Ritornells der Arie (das tiefe Eis der Bässe) wird vom ersten Schritt des Holländers auf dem Lande begleitet; das Schwankende seiner Bewegung wie bei Seeleuten, die nach langer Seefahrt zum ersten Male das Land betreten, begleitet wiederum musikalisch die Wellenfigur der

Violoncelle und Bratschen [? Auch hierin erblicke ich eine künstliche, dem Zuschauer nicht zum Bewußtsein kommende Unterstellung]: mit dem ersten Viertheile des dritten Taktes thut er den zweiten Schritt, immer mit verschränkten Armen und gesenktem Haupte; der dritte und vierte Schritt fällt mit den Noten des achten und zehnten Taktes zusammen. Von hier an folgt seine fernere Bewegung der Unwillkür des weiteren Vortrags, doch nie möge sich der Darsteller zu auffallender Lebhaftigkeit im Hin- und Herschreiten verleiten lassen: eine gewisse grauenhafte Ruhe in der äußeren Haltung, selbst bei der leidenschaftlichsten inneren Kundgebung des Schmerzes und der Verzweiflung, wird das Charakteristische seiner Erscheinung zur geeigneten Wirkung bringen. Die ersten Phrasen werden ohne die mindeste Leidenschaftlichkeit wie von einem Übermüden (fast genau im Takte wie überhaupt das ganze Recitativ) gesungen; bei den mit bitterem Grimme gesungenen Worten „Ha stolzer Ocean“ bricht er noch nicht in eigentliche Leidenschaft aus: mehr wie mit schrecklichem Hohne wendet er nur den Kopf halb nach dem Meere zurück. Während des Ritornells, nach „Doch ewig meine Qual“ senkt er wieder, wie müde und traurig, das Haupt; die Worte: „Euch, des Weltmeers Fluthen“ u. s. w. singt er so vor sich hinstarrend.“

In der weiteren Ausführung verlangt Wagner von dem Sänger bei größter und ergreifendster Leidenschaftlichkeit äußerlich vollkommenste Ruhe, selbst bei den Worten „Niemals der Tod“, „die allerdings mit gewaltigster Betonung gesungen werden müssen“, weil Alles bis dahin, wie er auf das Treffendste bemerkt, mehr noch der Schilderung seiner Leiden angehört als einem wirklichen unmittelbaren Ausbruch seiner Verzweiflung. Zu diesem will er ihn erst mit dem Paukenwirbel gelangen lassen, der den Worten „Dich frage ich, gepriesner Engel Gottes“ vorangeht, und da dieselben schlechterdings nie in des Dichter-Componisten Sinne gesungen werden, fahre ich ihn wörtlich zu citiren fort. Nach Wagner geräth der Holländer mit jenem Paukenwirbel „in ein schauriges Zittern, die niedergehaltenen Fäuste ballen sich krampfhaft, die Lippen beben ihm, als er endlich, den starren Blick durchweg gen Himmel gerichtet, die

Phrase „Dich frage ich“ beginnt. Diese ganze, fast unmittelbare Anrede an den „Engel Gottes“ muß, bei dem furchtbarsten Ausdruck, mit dem sie gesungen wird, in der angegebenen Stellung . . . ausgeführt werden: wir müssen einen „gefallenen Engel“ selbst vor uns sehen, der aus fürchterlichster Qual heraus der ewigen Gerechtigkeit seinen Grimm kundgiebt.“ Man braucht zunächst nur bis hierher zu lesen, um inne zu werden, daß diese Auffassung in Wagners Sinne auf der Bühne niemals angetroffen wird. Gemeinhin wird nämlich dieser Satz als der ruhige Mittelsatz, gleichsam als das Andante nach dem alten Ouverturenzuschnitt betrachtet, als ein Seitenstück zu Lysiarts „Schweigt, glühnden Sehnens wilde Triebe“, das auch von einem wildbewegten Recitativ und dem heftigen Allegro der Arie umrahmt wird, und Alles, was die Sänger an Weichheit des Tones und an Wehmuth der Empfindung besitzen, verlegen sie nun in dies Stück. Sie achten des Wortes nicht „Ward ich Unsel'ger Spielball deines Spottes?“, sie hören nur die anderen „Gepriesner Engel Gottes“, „meines Heils Bedingung“ „Erlösung“; diese fördern die feierliche und elegische Stimmung in ihnen, und was die Worte nicht thun, vollendet der Adagio-Charakter des Satzes und seine Melodik. Denn in der That: Wagner hat es in diesem Falle dem Sänger erstaunlich schwer gemacht. *Diese* Töne mit dem Ausdruck des Grimms und der Verzweiflung zu singen, scheint nahezu unmöglich, und wenn sich mit dem Schluß des im engeren Sinne ariosen Theils auf dem Worte „an“ die Erlösung ahnungsvoll schon zu nahen und das furchtbare Sehnen in Frieden aufzulösen scheint, dann hat man nicht entfernt mehr den Eindruck der *Anklage*, sondern nur den der *Klage*, der resignirten Klage, die erst bei der Stelle „Vergebne Hoffnung“ (man beachte wohl! dies Wort bestärkt ja nur den Sänger in dem Glauben, in den vorangehenden Satz habe sich sogar ein Schimmer von Hoffnung gemischt!) völliger Fassungslosigkeit weicht. Wird hier also geirrt, dann trifft den Schöpfer des Werkes ein großer Theil der Schuld.

Alles Folgende ist dann wieder klar und kenntlich. Kein Sänger, der nicht in dem mächtigen Allegro seine ganze Kraft zusammenfaßt

und den Worten „Ihr Welten, endet euren Lauf“ den stärksten, zermalmendsten Ausdruck giebt. Nach den Schlußworten „Ewige Vernichtung, nimm mich auf!“ bleibt er in großer Stellung fest wie eine Bildsäule während des ganzen Fortissimos des Nachspiels stehen: erst mit dem Eintritt des Pianos, während des dumpfen Gesanges aus dem Schiffsraume, läßt er allmählich in der Kraft der Stellung nach; die Arme sinken ihm; bei den vier Tacten „espressivo“ der ersten Violine senkt er matt das Haupt und wankt unter den letzten acht Tacten des Nachspiels nach der Felsenwand zur Seite hin: hier lehnt er sich mit dem Rücken an und verbleibt nun, die Arme auf die Brust verschränkt, lange in dieser Stellung.

In dem großen Zwiegespräch mit Daland ist zu Beginn Alles ruhige, fast apathische Würde. Des Holländers Seele ist bei diesen Fragen und Antworten kaum betheiligt. Eben darum scheint mir aber auch das plötzliche überheftige Erfassen des neuen Rettungsankers psychologisch nicht haltbar — denn psychologisch, nach menschlichen Gesetzen, will der Holländer trotz seines geisterhaften Daseins verstanden werden. Man begreift es vollkommen, daß er das Heil, das ihm so oft entschwand, noch einmal und wieder und wieder zu erringen bemüht ist, aber man sollte denken, er müßte dem immer neuen Erlösungsverlangen, das ihm selbst doch wie ein Hohn vorkommen muß, nur mit Resignation nachgeben. Er mag an Daland die Frage stellen „Hast du eine Tochter?“ Aber kann dessen Antwort „Fürwahr ein treues Kind“ ihn so plötzlich aufflammen lassen, die Kunde von einem Weibe, das er nie sah, von dem ihm kein Bild und keine Ahnung zugetragen wurde? Denn was will Dalands Bezeichnung „ein treues Kind“ sagen? Zwar ist dies hier seltsam klingende Epitheton von Wagner mit offenbarer Absicht gewählt; es ist, wenn man will, eine Suggestivantwort (wie es processualisch verpönte Suggestivfragen giebt), und das Wörtchen „treu“ soll den Ausbruch des Holländers hervorlocken. Hätte Daland statt dessen „ein gutes Kind“ oder „ein liebes Kind“ gesagt, was viel näher gelegen und viel natürlicher geklungen hätte, so wäre die Absicht kaum erreicht worden. Aber auch so, mit diesem unangenehm deutlichen

„treu", wird sie es nur unvollkommen. Man versteht es, daß der Holländer, sobald er Sentas ansichtig wird, aus ihrem bleichen Antlitz die Verheißung seiner Befreiung liest; was er seit bangen Ewigkeiten geträumt, stellt sich ihm plötzlich leibhaftig dar, und schnell und verständlich ist das mystische Band geschlungen. Aber die bloße Erwähnung Sentas durch den Vater kann solchen Zauber und solch' ein Begehren nicht wecken. Da es aber an jeder seelischen Anknüpfung fehlt, wird der Holländer durch diese unmotivirte Hast fast lächerlich, denn nun sagt man sich, daß, wenn er es alle sieben Jahre ebenso gemacht, seine ehelichen Mißgeschicke ihn nicht unverdient betroffen haben. Wenn er jeden, den ersten besten Seemann, der ihm seine Trulle von Tochter anpreist, sofort zum Schwiegervater kürt, dann freilich mag er sich nicht beklagen, daß ihm sein Heilsstern in immer weitere, wolkigere Fernen verschwindet. Wäre übrigens diese Scene lückenlos von der psychologischen Wahrheit dictirt, was ich demnach bezweifle, so würde sie gewiß auch nicht gerade an dieser entscheidenden Stelle von aller musikalischen Gnade verlassen sein. Denn etwas Schlimmeres hat Wagner wohl nie componirt als Dalands „Wie, hör' ich recht, meine Tochter sein Weib?" Dies abgerissene, jüdisch klingende Motiv soll vielleicht den kleinlichen Geist des Alten (den Wagner übrigens gegen die Anschuldigung, er habe seine Tochter „verkauft", selbst in Schutz nimmt) kennzeichnen? Aber es ist ordinärer als der ganze Mann, und es ist sonst nicht Wagners, wie aller großen Künstler Art, das Niedrige mit niedrigen Mitteln darzustellen. Diese Melodie aber zerreißt auf das Frechste die Stimmung des Duetts, sie widerspricht dem Grundton des ganzen Werkes, ist durchaus unwagnerisch und sinkt selbst unter Meyerbeer, von dessen Hobelbank sie abgefallen sein könnte, hinunter. Zudem bereitet sie uns in Bezug auf die Declamation ein wahres Gräuelfest, denn es kann nichts Schrecklicheres geben als die Betonung der dritten Zeile: „Fast fürcht' ich, wenn unentschlossen ich bleib'", mit seinem unerträglich albernen stark betonten „wenn", der Mißachtung jeder Kürze und Länge, und es

bleibt geradezu räthselhaft, daß Wagner, der doch gegen solche Verstöße bei Andern, bei Weber, Spohr und Marschner z. B. so streng zu Felde zieht, diesen Wechselbalg unverändert hat stehen lassen. Man fühlt sich wie erleichtert, wenn der Holländer mit einer sehnsüchtigen Weise einsetzt, und folgt dem Duett, so wenig es auch noch die eigenen Züge des Meisters trägt, so wenig es sich von französischen und italienischen Erinnerungen freimacht, doch von nun an bis zum Schlusse wieder mit Vergnügen.

Auch über die große Scene Sentas und des Holländers verbreitet sich Wagner begreiflicherweise ausführlicher, denn diese mit ihrem überlangen stummen Ritornell zu Anfang war für die fünfziger Jahre etwas Neues und Unerhörtes und der Componist hatte bei seinen Sängern noch das Bedenken zu zerstreuen, sie könnten in dieser übermäßig ausgehaltenen bewegungslosen Situation der Langenweile oder der Lächerlichkeit anheimfallen. Heutzutage ist diese Furcht geschwunden. Man hat sich an die Wagnerschen „langen Blicke", die in den Meistersingern, im Tristan, in den Nibelungen wiederkehren, gewöhnt und spielt die klar geschaute Scene wohl überall in des Meisters Sinne. Vielleicht ist nur daran zu erinnern, daß der Holländer nach seinem Willen bei den Worten „Allmächtiger, durch diese sei's" aufs Knie sinken, sich mit dem agitato (H-Moll) leidenschaftlich erheben und seine Liebe zu Senta sogleich „in der furchtbarsten Angst über sein eigenes Schicksal, dem sie sich aussetzt", äußern soll. „Wie ein gräßlicher Vorwurf", heißt es wörtlich, „kommt es über ihn, und in der leidenschaftlichen Abmahnung von der Theilnahme an seinem Schicksale wird er ganz und gar wirklicher Mensch, während er bisher oft noch meist nur den grauenhaften Eindruck eines Gespenstes machte." In dieser letzten Bemerkung läuft nun freilich ein Irrthum unter, denn unwillkürlich unterstellen wir jeder dramatischen Gestalt, mit der wir empfinden sollen, auch selbst die Fähigkeit menschlichen Empfindens. Wie man in Marschners „Hans Heiling", um sich dem erschütternden Stoffe ganz gefangen zu geben, den finstern Geisterfürsten unwillkürlich für eins jener bleichen Menschenkinder nimmt, die schwer und ernst in den Tiefen

des Wissens nur den Tod geschaut haben und, vom Himmel gleichsam gezeichnet, trotz des tiefsten Empfindens doch um jedes reine Glück des Lebens betrogen werden, so wird uns auch der Holländer erst ganz verständlich, wenn wir ihn für unsres Gleichen, sein Empfinden und sein Leiden für menschlich nehmen. Denn dadurch wachsen sie erst zum Riesenhaften und Bejammernswerthen an. Für einen Schemen aber, wie es die „Braut von Corinth“ ist, würden wir nicht fühlen und mitleiden können. Wir sagen uns wohl theoretisch (wie wir es ja müssen), daß der Holländer den Bedingungen der irdischen Existenz entrückt ist, aber praktisch hören wir nie auf, ihn mit menschlichem Maß zu messen und jede Regung seiner Seele auf die uns Allen vertrauten Gesetze zurückzuführen. Eben darum ist es aber auch nicht recht einzusehen, warum der unselige Mann erst an einer ganz bestimmten Stelle des Duetts „ganz und gar wirklicher Mensch“ werden soll. Das war er in dem Reflex unserer eigenen Seele vorher auch schon, und das Charakteristische jener Stelle besteht lediglich darin, daß in ihr sein Gefühl sich am Unmittelbarsten, Reinsten und Stärksten äußert und daß er in ihr um so menschlicher erscheint, je deutlicher sich ihm Senta als der rettende Engel darstellt, vor dem er, der Erlösungsbedürftige, in tiefster Erschütterung in die Kniee sinkt. — Was der dritte Act noch bringt, hält selbst Wagner einer besonderen Deutung nicht mehr bedürftig. Auch liegt es ja klar zu Tage, und nur das bleibt zu bedauern, daß sich an das (nebenbei bemerkt ziemlich unklar behandelte) Verhältniß Eriks zu Senta, an eine mißverstandene Situation im Besonderen der Ausgang des Werkes knüpft, der denn auch völlig abgerissen und überhastet erscheint. Hier tritt es denn doch ans Licht, daß das Ganze ursprünglich in die enge Form eines einzigen Actes gegossen werden sollte, für die sein Inhalt in der That ausgereicht haben würde. Aber die Lösung, die der Schluß bringt, ist trotzdem ganz die erwartete und nothwendige, und wenn sie sich auch äußerlich rein opernhaft darstellt (die Apotheose), so wohnt ihr doch ein schöner und wahrer Kern inne, und nicht ohne Rührung sehen wir die treueste Liebe den Sieg über die Schatten des Todes und des Bösen davontragen,

wie wir es ähnlich im „Tannhäuser“ und (in alleridealster Form) im „Parsifal“ bewegt miterleben.

Weit mehr als der Holländer in seinem Empfinden und Handeln entfernt sich seine Erretterin „von andrer Menschen Weisen“. Sie erscheint dem ersten, unbefangenen Blick in ihrer verzehrenden Erlösungssucht überspannt, krankhaft überreizt, hysterisch und durchweg sentimental. Natürlich hat man wieder versucht, sie in das gerade Gegentheil umzudeuten, und kein Geringerer als Wagner selbst möchte sie als ein „kerniges nordisches Mädchen“ von zweifelloser Naivetät hinstellen, ihren „wunderstarken Hang“, den Verdammten zu erretten, aber als einen „kräftigen Wahnsinn, wie er wirklich nur ganz naiven Naturen eigen sein kann“. Dem widerspricht aber jede Note, die er ihr in den Mund gelegt. Was seine Ausleger dazu bemerken, ist nur zum geringen Theil der Berücksichtigung werth, und ganz lächerlich sind die Orakeleien des Clowns unter den Wagner-Interpreten, des dünkelhaften „Philosophen“ Edmund von Hagn, der, an einem kleinen hannöverschen Fluß, der Ruhme, geboren, seiner eigenen Lebensbeschreibung das Wort „Von der Ruhme zum Ruhme“ vorangeschickt und u. A. über das Wesen der Senta wie über einzelne Scenen des „Rheingold“ u. s. w. ganze dickleibige Bände geschrieben hat. Wie er nicht ernsthaft zu nehmen ist, sei er hier mit dieser kurzen Bemerkung ein für alle Mal bei Seite gestellt. Was aus der Fülle der sonstigen Erklärungen zu denken giebt, ist die Auffassung der Träumereien und Gesichte der Senta etwa in dem Sinne der Visionen der Jungfrau von Orleans. Daß Senta „Gesichte“ hat, ist nicht zu bezweifeln, denn als Erik ihr seinen „Traum“ erzählt (NB. eine Species der echten alten Opernträume, wie sie nicht schlechter und nicht besser in der „Lucrezia Borgia“ und „Lucia von Lammermoor“ vorkommen), verfolgt sie seine Erzählung nicht nur wie eine Entrückte — nein, sie greift ihr auch vor und sieht wie mit leiblichem Auge das, was dem norwegischen Jäger, ihrem vermeintlich Verlobten, im Traum erschienen ist. Im Übrigen stellt sich ihr beständiges Sinnen und Denken an den „Holländer“ psychiatrisch als „fixe Idee“ dar. Diese fixe Idee macht sie für die Geschäfte

des wirklichen Lebens jedoch völlig untauglich, und darin besteht ihr wesenhafter Unterschied von der Jungfrau von Orleans. Senta sitzt am Spinnrad, in den Großvaterstuhl zurückgebeugt, ohne eine Hand zu rühren, sie läßt „von ihrer Schwärmerei nicht ab", sie verträumt ihr „ganzes junges Leben vor dem Conterfei" und redet von dem Geschick des ewigen Seglers mit der starken Anempfindung einer Stigmatisirten. Jeanne Darc aber rührt sich kräftig im Haushalt und bleibt von dem Augenblicke an, als sie die glanz- und kronengeschmückten Gestalten der Heiligen, die sie mit leiblichen Augen zu sehen glaubte, aus ihrer reinen, frommen Seele heraus geboren, von ihrem dreizehnten Jahre an, durch volle sechs Jahre die stille Hüterin ihres wunderbaren Geheimnisses und trotz alledem so gleichmäßig ruhig, demüthig und zu jedem Werke willig, daß Niemand, selbst die Eltern nicht, das mindeste Auffallende an ihr wahrnehmen. Keine Spur von Überreiztheit! Mit Klarheit überschaut sie die politische und kriegerische Lage, mit zweifelloser Entschlossenheit befreit sie Orleans und schlägt sie ihre Schlachten, und doch rückt sie keinen Zoll breit trotz so unerhörter Dinge, die ihr Genie und ihre Hand vollbringt, aus den Bezirken des gesunden Geisteslebens. Und doch hat eine körperliche Störung bei diesen Wunderdingen verbürgter Maßen mitgewirkt, doch muß ihr Geist zu diesen kaum faßbaren Thaten durch einen von aller Gewohnheit des natürlichen Geschehens sich weit entfernenden Proceß gebracht sein — ich meine damit nicht durch einen übernatürlichen. Sind ihre Gesichte, ihre Hallucinationen nun die Beweise für eine theilweise Geisteskrankheit oder widerspricht dieser Auffassung der Umstand, daß die Hallucinatoren sich ihrer Sinneswahrnehmungen als bloß subjectiver bewußt sein müssen (bei Jeanne Darc traf gerade das Gegentheil ein); liegen bei ihr, wie die französischen Irrenärzte und mit ihnen unter den deutschen Professor Hagen in Erlangen glauben, nur sogenannte körperliche Hallucinationen vor, die das geistige Leben völlig unberührt lassen — so viel ist gewiß, daß Jeanne Darc zu keiner Zeit ihres Lebens das Wesen einer Verzückten zur Schau getragen und daß der felsenfeste Glaube an ihre Hei-

ligen und ihre Sendung sie für die positiven Werthe im Leben keinen Augenblick blind gemacht hat. Gewiß wären andernfalls auch die staunenswerthen Siege, die sie nicht etwa aufs Gerathewohl, ins Blaue hinein, sondern mit strategischer Tüchtigkeit erfocht, und alles Große, was sie sonst noch errungen, nicht erklärbar gewesen. Berühren sich aber wirklich Genie und Wahnsinn, dann war Johanna Darc mehr ein Genie als eine Wahnsinnige; ein Genie des Glaubens, wenn man will, eines Glaubens, der sich ihr auch in den Qualen der Verbrennung noch herrlich und rührend bewährte.

Was hätte nun aber Senta mit dieser wundervollen Erscheinung gemein? Gar nichts. Ihre fixe Idee verräth sie aller Welt. Eine krankhafte Bläße zeichnet sie. Sie kann nicht geduldig wie die Jungfrau von Orleans die Stunde ihrer Sendung erwarten. Vor dem ganzen Kreis der Spinnstube bricht ihre fortwährende Erregung so leidenschaftlich aus, daß die erschreckten Mädchen durcheinanderfahren, glauben, sie sei von Sinnen, und der gute Erik die Einflüsse des Satans zu spüren meint. Auch in ihrer Begegnung mit dem Helden vermag ich keine Spur von Kernigkeit und Naivetät zu erblicken. Wie einfach begrüßt die Jungfrau in der Geschichte und der Schiller'schen Tragödie den Dauphin von Frankreich — und wie verliert sich Senta in dem Anblick des Holländers, als er endlich leibhaftig vor ihr steht. Nonnen, die Christus zu sehen und mit ihm zu verkehren glaubten, mögen in einen solchen Zustand gerathen sein, die heilige Therese zum Beispiel; wohl auch die mit den Wundmalen Begnadeten vom Schlage der Katharina Emmerich und Louise Lateau. Diese Art der Verzückung und Hingabe des eigenen Ichs an ein fremdes ist zweifellos vollkommen glaublich und Wagner hat sie vortrefflich dargestellt. Aber man thut doch wohl, ihr den rechten Namen zu geben, anstatt ihr eine Naivetät und Gesundheit zuzuschreiben, von der sie weit entfernt ist. Gerade die nordische Anempfindung und Sentimentalität ist es, die in der Gestalt der Senta ihren gesteigerten Ausdruck gefunden hat: krankhaft gesteigert insofern, als uns die völlige Preisgebung des eigenen normalen Wohls zu Gunsten irgend eines, überdies nur schemenhaften

andern nach den gewöhnlichen Vorstellungen anormal und ungesund erscheint, wenn nicht etwa diese Zerstörung des Ichs ein Opfer bedeutet. Dies bringt Senta zu guter Letzt nun zwar auch, und in diesem Opfer beruht die Größe ihres Thuns. Aber ihre beständige phantastische Beschäftigung mit der Geschichte des Holländers, bevor er den Fuß auf ihre Schwelle gesetzt, die fieberhafte Erregung, die sich ihrer nach dem Vortrag der Ballade bemächtigt, mit der sie Eriks Erzählung anhört — diese und andere aufreibenden, ihren eigenen Frieden und den des Hauses untergrabenden Erschütterungen erscheinen uns zwecklos und entbehren der sittlichen Glorie des Opfers. Jener Sturz vom Felsen, womit sie dem Holländer die Erlösung gewinnt, ist ein praktisches, ein wahrhaftes Opfer und darum im höchsten Sinne sittlich und gesund — diese Nervenreizungen aber und fruchtlosen Exaltationen sind krankhaft; so betrachtet sie mit Sentas Umgebung jeder unbefangene Zuschauer und davon befreit sie keine künstliche Deutelei. Daß aus ihnen endlich das Heil für die gequälte Seele des Holländers erblüht, ändert daran nichts.

Von allen sehnsüchtigen Frauen, die Wagner geschaffen, ist Senta die nervöseste und erregbarste. Elsas Schwärmerei bewegt sich in viel ruhigerem Fluß, ihr ist der Trost, den sie mit der Erscheinung des Gralritters im Schlafwachen empfangen, so gegenwärtig, daß sie auch in der höchsten Noth die schöne Ruhe ihrer Seele nicht völlig verliert. Vor Elisabeths Verlangen stellt sich warnend das Kreuz, und das Glück, das der Himmel der frommen Seele bieten kann, ist ihr mehr als die Seligkeit, die sie verblendet an der Brust des Geliebten erhoffte. Isoldens Blut pocht in heftigeren Schlägen und ihre Leidenschaft wird unbändig; aus ihrem Unmaß spricht aber nur ein Übermaß von Kraft und gesunder Empfindung, keine Krankheit, kein Wahn. Sentas Charakter wird nur deutlicher, wenn man sie neben diese ihre Genossinnen hält, und Wagners Fähigkeit, alle diese und andere Typen kenntlich von einander zu unterscheiden, erscheint erstaunlich. Das Beste, was Senta zu singen hat, die Ballade, deren Dursatz mit der Erlösungsweise ihr ausschließlich gehört und ihr eigenstes Wesen ausspricht, ihre ersten

Worte im Duett mit dem Holländer — es entfernt sich weit von jeder Note der Elisabeth, der Elsa, der Isolde, und vergleicht man mit dieser noch die Brünnhilde, Eva, Kundry, dann erblicken wir in Wagner einen der größten Kenner und Bildner des Frauencharakters, in seiner Art und auf seinem Gebiete kaum geringer als die großen Schöpfer der Julia, Desdemona, Cordelia, Imogen, des Gretchen und Clärchen, der Madonna Sistina und della Sedia, der Susanne, Donna Anna und Pamina. Wagners Contrastgebiet ist nicht so groß wie das dieser großen Meister, aber daß er bei dem Verwandtschaftszuge, den seine Frauen tragen, sie dennoch so deutlich von einander abzuheben vermochte, ist fast noch bewunderungswürdiger. Die kronen- und speertragenden Frauen Wagners stehen künstlerisch in ihrer Ganzheit höher als die einfache Senta, aber sein Genie verkündet auch diese beredt genug.

Ist der Versuch Wagners, in dem alten Daland eine echt realistische Figur zu zeichnen, „eine derbe Erscheinung des gemeinen Lebens, einen Seefahrer, der um des Gewinnes willen Stürmen und Gefahren trotzt", in so fern mißglückt, als der Componist mit seinen Farben künstlerisch zu wenig wählerisch war, so daß der habgierige Alte nun in seiner bereits erwähnten schlimmsten Stelle tief unter den Durchschnittston des Werkes herabsinkt (wie ganz anders lernte Wagner späterhin das Niedrige illustriren: Mime, Fafner, Beckmesser!), so ist der Jäger Erik wieder aus ganz anderem Holz oder, wenn man will „Stil" geschnitzt. Ihm fehlt der scharfe portraitähnliche Zug, er hat nicht einmal das charakteristische Aussehen seines Standes, und hält man Dalands Passage, „Wie, hör ich recht" neben eine von Eriks Cavatinen, dann springt es so recht in die Augen, wie buntscheckig der musikalische Farbenkasten des Meisters damals noch assortirt war. Erik soll allerdings „kein sentimentaler Winsler" sein, die Mädchen wissen, daß er „heißes Blut" hat, und befürchten spöttisch von Sentas Holländerschwärmerei einen Streit, der damit enden könnte, daß der Jäger das verhängnißvolle Bild von der Wand schießt. Aber man würde ihn gewiß nicht so vielfach im Lichte des gewöhnlichen lyrischen Tenors betrachten, wenn Wagner

ihm das Signalement, das er von ihm entwirft, auch in Tönen mit auf die Welt gegeben hätte. Aus seinen beiden Gesängen lugen aber seine älteren waidmännischen Collegen, Webers „Max“ und der Jäger Conrad aus Marschners „Hans Heiling“ hervor, deren Thun sich weder mit dem echten Wagner noch mit den Meyerbeerreminiscenzen der Oper verträgt. Es sind schöne, sangbare Musikstücke, die er vorzutragen hat und die eine stärkere Wirkung auf die Hörer ausüben würden, wenn nicht der verschmähte Liebhaber immer das Odium der Langenweile um sich sammelte, aber sie sind weder stürmisch noch heftig und düster. Sie fließen ruhig bewegt, innig und verliebt dahin und entbehren auch der gesanglichen und theatralischen Drücker, die einen guten Abschluß ermöglichen, nicht: auch Master Fenton in Nicolais „Lustigen Weibern“ wirbt auf diese Weise bei Herrn Reich um die Hand der schönen Anna („Wenn eure Seele je empfunden“), auch die Tenöre in den Opern Franz von Holsteins singen so, Ellis im „Haideschacht“, Charles im „Erben von Morley“, Arthur in den „Hochländern“, selbst der Dragonerofficier Lorenzo in Aubers „Fra Diavolo“ hat aus diesem gemeinsamen Becher getrunken. Kurz, es sind lyrische Tenöre, wie es im Schauspiel erste Helden und jugendliche Liebhaber giebt, über denselben schönen Leisten geschlagen, aber nicht originell, nicht individuell. Sie mögen uns das beste Musikstück vortragen, den effectvollsten Monolog — wir glauben nicht recht an sie, wir werden nur concertmäßig, nicht dramatisch bewegt. Eine solche Figur ist Erik.

Mit viel deutlicheren Strichen ist Sentas alte Amme entworfen, ihr resolutes „Ich spinne fort“, ihr drollig-gebieterisches „Das Schiffsvolk kommt mit leerem Magen“, und einige freundliche lebenswahre Züge sind dem verschlafenen Steuermann, dem Sänger des volksthümlich-schönen Liedes vom Südwind, zum Geleit gegeben. Diese trefflichen Skizzen leiten aber nur zu dem Besten hinüber, was die Oper besitzt: zu den Chören. Das sind eigenartige Klänge, vordem nicht und später nie wieder vernommen. Es ist, als hätte der Stoff sie erzeugt, das Rollen der Wogen, das Sausen des Sturmes, das in kleinster Nachbildung, en miniature in dem Schnurren und

Sausen der Spinnräder wiederkehrt. Mit dieser Beziehung wird keine müßige Spielerei getrieben, denn es ist bekannt, daß der Componist das „Hojohe“ und „Hollaho“ der Matrosen aus derselben musikalischen Figur gebildet hat, auf der sich das Lied der Spinnerinnen („Summ und brumm, du gutes Rädchen“) aufbaut, und daß in dem den zweiten Act beginnenden Orchestersatz die männlich-energische Weise sich nach und nach in die weiblich-zartere umwandelt, bis sich der Vorhang hebt, wir in das Innere des Schifferhauses blicken und die Mädchen ihr entzückendes Lied anstimmen. In dieser engen Verwandtschaft der Themen liegt noch ein zweiter, ganz besonderer Reiz. Es ist, als schlügen Liebe und Erinnerung von Wasser zu Land und vom Land zum Wasser ihre Bogen. Derselbe Odem, der die Brust der jungen Seeleute schwellt, die der fernen Bräute und Liebsten gedenken, hebt auch den Busen der harrenden Frauen, die ihren Schatz auf dem Schiffe mitten im Ocean wissen. Eins lebt im Andern, das Brausen des Sturmes und das Sausen der Räder wird ihnen eins, im gleichen Vorstellungskreise bewegen sich die Gedanken und Gefühle. Und von welcher Frische sind beides die Gesänge der Männer und der Frauen! Mit offner Brust, mit wettergebräuntem Antlitz stehen sie am Steuer, hängen auf den Raaen, in den Wanten, und während der salzige Gischt aufspritzt, scheinen sie mit voller Lungenkraft den Kampf gegen Meer und Wind bestehen zu wollen. So lebhaft arbeitet die Phantasie bei diesen Rufen, diesen Liedern. Welche Ausgelassenheit, wenn sie nun, ans Land gekommen, die Rast genießen („Steuermann, he, her zu uns!“), wenn sie die unsichtbare Mannschaft des Holländers mit den Mädchen um die Wette höhnen und sich im Tanzschritt Arm in Arm im Kreise drehen. Und welch' heitere natürliche Grazie in dem Spinnerlied selbst, in den Neckereien, die sich über die arme Senta ergießen — wie formvoll alles und doch wie dramatisch belebt! Wahrhaftig, Wagner durfte erleichtert und beglückt ausrufen, daß er doch noch ein Musiker sei, als ihm in Paris diese Töne zum ersten Male unter den Fingern am Clavier emporquollen.

Und ganz aus demselben Quell der unmittelbarsten Phantasie

und Empfindung ist Alles geflossen, was Sturm und Wellen und ihren Spuk im Orchester schildert, von dem geschlossenen Bau der Ouverture bis auf jede kleine Einzelheit während des ersten Aktes, die Welle, die des Schiffes alte Rippen an den felsigen Strand schlägt, und das Säuseln in den Lüften, das den nahen Süd und die Heimkehr verkündigt. Die Geister, die im „Oberon" das Unwetter über Hüon und Rezia herabberufen, sind in der Ouverture des „Holländer" zu Tausenden entfesselt. Das rast, pfeift und heult, als sollte der Ocean ausgeschöpft werden. Derb und rücksichtslos ist Alles: aber der Stoff gebot diese grellen Farben, diese dröhnenden Tuben, diese gellenden Piccoloflöten. Und wie verbindet sich mit dem Aufruhr der Elemente das Geschick des Holländers, wie hebt sich sein schwarzer Schatten von dem grauen Horizont ab, wie spiegelt das unruhvolle Tonstück Alles wieder, was ihn nach trostlos langer und banger Irrfahrt in den Hafen, zur Ruhe, zum Heil führt, bis aus dem Kampf der höllischen Mächte, aus dem Tohuwabohu von Sturm und Gewitter, Verzweiflungsrufen und lustigen Fischerweisen Sentas Erlösungsweise rein und voll emporwächst und die rasenden Gewalten beschwichtigt. Es ist, auch abgesehen von der vortrefflichen Einführung in das Werk, ein Musikstück von ganz originalem Charakter, ohne Vorbilder, ohne Nachfolge. Wagner konnte nichts Ähnliches wieder schreiben, weil ihn zu diesem Besonderen eben der Stoff angeregt und befruchtet hatte. Auch Schiller hat den alten Miller nicht wiederholt, als er die bürgerliche Stube verließ und sich im „Carlos", „Wallenstein", der „Stuart" und „Jungfrau" in Schlössern und Königsburgen unter Herrschern und Schlachtenlenkern bewegte. Vom Stil des „Rienzi" entfernt sich die Ouverture des „Fliegenden Holländers" ganz so weit wie von der des „Tannhäuser", dem Vorspiel zum „Lohengrin" oder zu „Tristan und Isolde." Am Ehesten werden noch in den „Meistersingern" verwandte Klänge rege. Aber die Ähnlichkeit ist kaum der Rede werth. Die Holländer-Ouverture ist ein Werk für sich, ihre eigene Gattung, und ich möchte sogar behaupten, daß, wäre sie verloren gegangen und begegnete nun plötzlich den Musikern, seien sie auch die größten Kenner

Wagners, es ihnen schwer sein würde, in ihr seine Züge mit Sicherheit wieder zu erkennen. So sehr entäußert er sich in ihr seiner Persönlichkeit, so ungewöhnlich hat sich in ihr der Stoff, das Meer und das Leben auf ihm objectivirt. Stände das Werk durchweg in musikalischer und charakteristischer Beziehung auf ihrer Höhe, es wäre ein völliges Unicum, in Wagners Schaffen ganz so einsam wie „Wallensteins Lager" in dem Schillers, und von ganz derselben künstlerischen Bedeutung.

Daß es das in diesem höchsten Sinne nicht geworden ist, begreift sich aus Wagners Entwicklungsgang. Seine ideale Vorstellung vom Musikdrama bildete sich nur allmählich aus. Er stand noch im Bann der Mode, der alten Operntraditionen, seine musikalische Eigenart hatte er noch nicht gefunden, noch mischte sich mit seinem eigenen Besitz die angelernte und dem Publikum vertraute italienische und französische Phrase. Seine großen reformatorischen Schriften „Das Kunstwerk der Zukunft" und „Oper und Drama" hatte er noch nicht geschrieben; sie entstammen dem Ende der vierziger und Anfang der fünfziger Jahre, der „Fliegende Holländer" war aber schon zehn Jahre früher in der Pariser Zeit des Componisten entstanden. Man wird also alles Wesentliche der Wagnerschen Theorien und Praktiken in dem Holländer noch nicht ausgebildet finden: die Preisgebung der Arienform, die Aufhebung der Ensembles (Dinge, die ja selbst im „Tannhäuser" und „Lohengrin" noch nicht, ja nicht einmal in dem eigentlichen Muster der Reformoper, in „Tristan und Isolde" rein auftreten); das Wort und die Handlung sind im „Holländer" nicht der einzige Zweck, die Musik ist nicht nur das Mittel des Ausdrucks; die sogenannte „unendliche Melodie" und das „Leitmotiv" treten nur erst ganz vereinzelt auf, kurz, aus dem Alten ringt sich das Neue nur langsam los, und als „Musikdrama" ist Webers „Euryanthe" dem Wagnerschen „Holländer" weit überlegen. Aber welch' ein Abstand gegen den „Rienzi", und wie zeigt sich der neuschöpferische Geist doch in zwei Dingen: in der Verinnerlichung und Vereinfachung der dramatischen Fabel und in der Anknüpfung der sorgsamsten Verbindungen zwischen Orchester, Gesang und Handlung

nicht allein, sondern auch zwischen Orchester und Scenerie. Daß ihm das erste Ziel im „Holländer“ nicht völlig geglückt ist, wurde bereits ausgeführt, aber in den Grundzügen ist die Handlung des „Holländer“ doch immer noch einfacher als irgend eine der vorangegangenen Opern. Was den zweiten Punkt betrifft, so ist Weber Wagnern darin ja vorangegangen, aber in der Ausführung des Princips überflügelt der letzte seinen großen Vorkämpfer weit. Mit wenigen Ausnahmen begnügt sich Weber damit, in großen Zügen Scene und Orchester zu verbinden, Wagner aber möchte den Vorgängen jenseit der Lampen Takt für Takt folgen. Die Geleitworte, die er dem Darsteller des Holländers für dessen erste Scene mit auf den Weg giebt, wiederholt er mutatis mutandis für sein Erscheinen in Dalands Hause. Da heißt es: „Während der langen Dauer der Fermate bleibt er regungslos unter der Thür stehen; mit dem Eintritt des Paukensolos schreitet er langsam nach dem Vordergrunde; mit dem achten Takte dieses Solos hält er an (die zwei Takte accelerando in den Streichinstrumenten beziehen sich auf Dalands Geberde, der an der Thür noch verwunderungsvoll auf Sentas Begrüßung harrt und diese mit einer Bewegung der geöffneten Arme, gleichsam ungeduldig, dazu auffordert); während der darauf folgenden drei Takte der Pauke schreitet der Holländer dann vollends bis in den äußersten Vordergrund zur Seite vor, wo er nun während des Folgenden regungslos stehen bleibt, sein Auge unverwandt auf Senta gerichtet. (Die abermalige Figur der Streichinstrumente bezieht sich auf die gesteigerte Wiederholung von Dalands Geberde: bei dem Pizzicato auf der Fermate läßt dieser von seiner Aufforderung ab und schüttelt verwundert den Kopf; mit dem Eintritt der Bässe nach der Fermate schreitet er nun selbst auf Senta zu.)“ Und so fort. Gleichzeitig wendet er dem Decorativen die größte Aufmerksamkeit zu. „Die erste Scene hat die Stimmung hervorzubringen, in welcher es dem Zuschauer möglich wird, die wunderbare Erscheinung des „fliegenden Holländers“ selbst zu begreifen: sie muß daher mit vorzugsweiser Liebe behandelt werden; das Meer zwischen den Schären muß so wild als möglich dargestellt sein [Wagner hatte es

auf seinen Reisen kennen gelernt und auf jener Fahrt durch die Schären den ersten Keim zu der Oper in sich aufgenommen]: kleine Züge, wie das Rütteln des Schiffes durch eine anschlagende starke Welle, (zwischen den beiden Versen des Steuermannliedes) müssen sehr drastisch ausgeführt werden. Besondere Aufmerksamkeit fordert die Beleuchtung und ihr mannichfacher Wechsel: um die Nüancen des Wetters im ersten Akte wirksam zu machen, ist die geschickte Benutzung von gemalten Schleierprospekten, die bis in die Mitte der Bühne zu verwenden sind, unerläßlich." Kurz, Wagner zeigt sich hier in der Theorie, was er später in der Praxis war: als ein großer Regisseur; und wenn dem stumpfsinnigen Wesen, das sich mit dem Amt des Regisseurs in der Oper verband und zum Theil noch verbindet, allmählich ein Ende bereitet wird, dann ist das hauptsächlich sein Verdienst.

Durchaus zutreffend hat er sich in seinem Aufsatz „Über die Aufführung des Tannhäuser" darüber ausgesprochen, und was er sagt, hat leider zum Theil jetzt noch Grund. Es trifft immer noch zu, daß die musikalischen Dirigenten sich fast durchgängig gewöhnt haben, „die Scene und die für sie zu treffenden Anordnungen gänzlich ihrer Aufmerksamkeit entzogen sein zu lassen", und daß sich die Regisseure demgemäß „einzig auf die Scene beschränken mit völligem Außerachtlassen des Orchesters." „Aus diesem Übelstande ergiebt sich die innere Zusammenhanglosigkeit und dramatische Unwirksamkeit unserer Opernvorstellungen; in ihnen hat sich folgerichtig der Darsteller der Beachtung irgend welchen Zusammenhanges eines Ganzen entwöhnt und in seiner vereinsamten Stellung dem Publikum gegenüber bis dahin verbildet, wo wir ihn jetzt als absoluten Opernsänger angelangt sehen." Es ist wahr, daß bei der unbedingten Arbeitstheilung zwischen Dirigenten, Regisseur und Darsteller jeder seine eigenen Wege zu gehen gewohnt ist und mehr noch war, und daß damit jeder Zusammenhang zwischen Bühne und Orchester verschwand. Wagner verlangte darum auf das Dringendste, daß der musikalische Dirigent die Partitur zunächst mit der genauesten Beachtung der Dichtung und der scenischen Angaben lese, daß er sich

sodann mit dem Regisseur, daß dieser sich mit dem Decorationsmaler verständige und die sogenannten Gesangsproben nicht eher begännen, als bis die Dichtung den Darstellern in ihrem ganzen Umfange bekannt geworden sei. Er begründet alle seine Vorschläge sorgfältig und wendet sich an den Regisseur insbesondere noch, um ihm die feinste Ausführung des scenischen Détails auf Grund der Partitur und damit das Gelingen des Ganzen ans Herz zu legen. Er verlangt, daß „die scenischen Vorgänge auf das Bestimmteste mit den sie begleitenden Zügen des Orchesters zusammentreffen", und von den gewohnten Rücksichten auf die „Sterne" der Oper und der Ausrede, „daß ein Opernsänger nun einmal kein Schauspieler sei" will er nichts wissen. Nun sehe man sich heutzutage auf der Opernbühne um. So viel Regisseure es immer noch giebt, die sich keinen Deut darum kümmern, was das Orchester sagt, die ihre Requisiten und Practicables nach altem Herkommen stellen und den Chor in schnurgerader Reihe singen lassen — wie hat sich trotz Allem und Allem der Zug zum Dramatischen, zum Zusammenwirken aller mitwirkenden Factoren in den letzten zwanzig, dreißig Jahren auf den Theatern entwickelt und wem anders als Wagner verdankt man die Besiegung des alten Schlendrians? Was Weber mit seiner einsam gebliebenen Reformoper „Euryanthe" nicht vermocht, das erreichte Meister Richard mit der geschlossenen Phalanx seiner Musikdramen, mit seiner scharfen kritischen Feder, mit seinem in München und ganz besonders in Bayreuth gegebenen praktischen Beispiel. An anderer Stelle habe ich bereits in einem Aufsatz, gegen den Bitter in seinem Buch „Die Reform der Oper durch Gluck" (p. 275) polemisirt, diese Einflüsse dahin zusammengefaßt: „Unsere Opernkunst ist durch Richard Wagner so energisch auf das Dramatische hingedrängt worden, daß sie jetzt ganz und gar den von ihm gegebenen Gesetzen gehorcht; wie seine Werke das Repertoire beherrschen, so beherrscht die Tendenz, aus der Opernfigur einen dramatischen Charakter zu schaffen, die gesammte Bühnenwelt; die Hegemonie der italienischen und französischen Oper ist vorüber, die Bühne ist kein Paradepodium für Virtuosen mehr, und auch die herrlichsten Werke einer vergangenen

Zeit, die nicht untergehen können — sie werden in der Darstellung mit dem dramatischen Geiste der neuen Aera getränkt. Dies ist heutzutage das unerläßlichste Requisit für den Opernsänger; besitzt er diese dramatische Gestaltungskraft, so verzeiht man ihm gern einmal einen wackligen Ton — besitzt er sie nicht, so gehört er im Grunde nicht auf die Bühne."

Nach anderer Richtung ließen sich diese Ausführungen, deren Richtigkeit jeder Unbefangene anerkennen wird, leicht noch erweitern. Wie — das ist zum Theil schon ausgeführt worden, theils bietet sich bei Betrachtung der späteren Schöpfungen Richard Wagners die Gelegenheit dazu.

Tannhäuser.

Der Nebel, der Meer und Land im „Fliegenden Holländer“ einhüllt, lichtet sich im „Tannhäuser“. Was Wagner dort versucht und begonnen, vollendete er hier. In keinem seiner Werke tritt der Dualismus des germanischen Kunstgenius deutlicher hervor: Leib und Seele, Genuß und Sehnsucht, Hölle und Himmel, in keinem hat ihm die Sage einen gleich verständlichen, tiefen und von Musik durchsättigten Stoff geboten, keinen Stoff hat er aber auch mit so sichrer Künstlerhand frei gestaltet und gerundet.

Von einem Ritter Tanhäuser (Danhuser) geht die Sage, der, dem Dienst der Liebesgöttin verfallen, sich aus ihren unterirdischen Reichen an die Oberwelt emporsehnt und mit Hülfe der heiligen Jungfrau ihrer Macht auch wirklich entflieht. Als er aber für sein unheiliges Leben Absolution begehrt, weisen ihn alle Geistlichen, entsetzt über seine Gemeinschaft mit dem bösen Feinde, nach Rom an den Papst, der allein im Stande sei, für so schwere Schuld die geeignete Buße zu finden. Tanhäuser pilgert reuevoll nach Italien, der Stellvertreter Christi aber kennt kein Erbarmen, zornig stößt er den Büßer von sich und verheißt ihm Vergebung nur für den (natürlich ganz unwahrscheinlichen oder vielmehr unmöglichen) Fall, daß der dürre Stab, den er in seiner Hand halte (der Krummstab?) grünen und Blüthen tragen werde. Da stürzt der Ritter verzweifelt von dannen, dem Sitz der unseligen Freuden, für die er Sühnung suchte, aufs Neue zugetrieben, und der schönen Valandinne ver-

pfändet er sein Dasein nunmehr auf ewig. Aber das Unglaubliche tritt ein. Nach drei Tagen grünt und blüht der Stecken wirklich, der entsetzte Papst schickt Boten in alle Lande, um dem Sünder die himmlische Gnade anzukündigen — zu spät; er ist nicht mehr zu finden.

Drum sol kein papst, kein kardinal
kein sünder nie verdammen;
der sünder mag sein so groß er wil
kan gottes gnad erlangen.

Mit dieser scharfen Wendung gegen die herzensharten Pfaffen, die die Religion der Liebe in ihr Gegentheil verkehren, schließt ein altes Volkslied die Mär von Danhuser.

Woher diese vielfach veränderte Sage stamme, ist nicht mit Sicherheit zu erweisen. Der bekannte Mone hat darauf hingedeutet, daß sie mit dem Abenteuer des Odysseus bei der Nymphe Kalypso verwandt sei, und trotz des Widerspruchs von Jacob Grimm möchte er sie von ihr ableiten. Diesem, der in ihr nur die Sehnsucht nach dem Heidenthume und die Härte der christlichen Geistlichkeit dargestellt sieht, entgegnet jener mit Recht, daß sich Tanhäuser im Gegentheil nach Befreiung aus den höllischen Banden sehne, und daß die Verschmelzung der Frau Venus mit der germanischen Holda (Frau Holle) in der Gestalt der Liebesgöttin nicht so leichthin zu erklären sei. Denn in Thüringen hatte sich die Sage localisirt: in dem Hörselberg zwischen Gotha und Eisenach, einem öden und kahlen Rücken, „mehr gemacht von Sünden zu entwöhnen als dazu anzureizen", dem Spukfitz unheimlicher böser Gewalten, hielt Frau Holda ihren Hof; dorthin kehrte sie zurück, wenn sie Nachts mit dem wilden Heer durch die Lüfte getollt, dort, an seiner Schwelle, warnte der getreue Eckart alle begehrlichen Seelen, dem Berge fernzubleiben. Wie aber wird dieser Berg zum Venusberge — ein Name, der in Deutschland an andern Orten des Öftern vorkommt, in Schwaben bei Waldsee, bei Ufhausen unweit Freiburg, in Sachsen unweit Wolkenstein? War es nur dieselbe Macht, die sie übten, die Liebe, die die Venus der Antike und die deutsche Holda identificirte?

Vielleicht und wahrscheinlich. Und daß sie in den Schlünden der Erde ihr Wesen treiben mußten, verstand sich bei der scharfen Geißel, die das Christenthum über alles heidnische Wesen schwang, von selbst. Von der Oberfläche waren sie verbannt, aber in ihren Spalten, da lebten sie fort, die entthronten Götter. Da spannt die „Teufelinne", von deren „stolzem Leibe" Tanhäuser Urlaub begehrt, ihre rosigen Netze, dort feiert sie ihre wilden Feste, dort lebt sie mit ihren Opfern, ihren Dienern und Dienerinnen in Saus und Braus bis zum Tag des Gerichts. Hatte die Sage sich aber einmal räumlich festgesetzt, so that sie es auch zeitlich. Als den hartherzigen Papst bezeichnete der Volksmund Urban (den Vierten), und da während der Regierung desselben der Minnesinger Tanhuser lebte, ein Salzburger oder Bayer, der die Gunst Friedrichs des Streitbaren genoß, durch sein verschwenderisches Leben verarmte und nun Herren und Länder eilfertig wechselte, so ist es wohl möglich, daß dieser es ist, der dem Venusritter seinen Namen herleihen mußte. Die Sage fabelt zwar, wenn sie ihn auch mit dem Wartburgkrieg (1207) in Verbindung bringt (der geschichtliche Tanhuser lebte um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts), aber der Sängerkampf bot dem Volk eine gute Gelegenheit, den sündhaften Ritter und Sänger nach Thüringen zu führen, und was Tanhusers Minnelieder anbetrifft, so vertragen sie sich mit dem Venuscult ganz ausnehmend, denn sie stellen so ziemlich das Derbste und Sinnlichste dar, was uns aus jenen Tagen erhalten ist. Kurz, ein Tannhäuser, der auf die Wartburg zum Landgrafen Hermann von Thüringen zog, um die heiße Liederschlacht mitzuschlagen, mußte es sein, der den Lockungen der Frau Venus in den Hörselberg folgte, ihr ein Jahr (oder sieben Jahre lang) Treue hielt, nach der Erde zurückbegehrte, die Verzeihung des Papstes erflehte und, da er sie nicht erlangte, sich der alten bösen Lust aufs Neue ergab.

Diese wundervolle Sage eignete sich nun Richard Wagner in der letzten Gestalt an und überaus geistreich verschmolz er mit ihr den Wartburgkrieg, zu dem der edle Tanhäuser nach der Tradition zwar gezogen, aber nicht gelangt sein soll, eben weil er auf dem

Wege dahin dem Minnezauber verfiel. Dichterische Vorarbeiten standen ihm außer den Volksliedern so gut wie keine zu Gebote; Dr. J. G. Th. Gräsſe nennt in seiner kleinen Schrift „Die Sage vom Ritter Tanhäuser“ (Dresden 1846) nur Vulpius, Tieck, Adolf Bube; das saloppe und unanständige Gedicht Heines ist nicht der Rede werth, die Dichtungen von Sallet, Lingg u. A. sind zum Theil erheblich jünger. Die dramatische Gestaltung und die eigenthümliche Zuspitzung der Gegensätze in der Oper ist Wagners eigenstes, großes Verdienst. Denn im richtigen Gefühl, daß der moralische Katzenjammer des Ritters und seine freiwillige Flucht zum heiligen Vater der dramatischen Stärke entbehren, daß somit dem Helden ein neuer, mächtigerer Conflict noch geschaffen werden mußte, stellt er der irdischen die himmlische Liebe gegenüber, der Venus die Elisabeth, und schließt damit das Gedicht zum vollkommenen Ring. Sein historisches Gewissen und die Erwägung, daß die heilige Elisabeth, die Gemahlin des Landgrafen Ludwig von Thüringen, im Jahre des sagenhaften Sängerkrieges, 1207, zu Preßburg erst geboren war, eine ungarische Prinzessin, konnte ihn bei der Größe des dichterischen Gewinns nicht kümmern. Wer fragt denn auch im Mittelalter, in der Zeit der Mären, nach geschichtlichen Daten? Noch weniger quälte ihn natürlich der Gedanke, daß der edle Tanhusaere in dem lyrisch-didaktischen Gedicht, das uns den Sängerkrieg schildert und das gegen das Ende des dreizehnten Jahrhunderts entstanden sein mag, keine Rolle spielt. Aber unter den Dichtern, die an des Landgrafen Hofe stritten, Wolfram von Eschenbach, Walther von der Vogelweide, Reinmar von Zweter, dem „tugendhaften“ Schreiber u. a. fand er auch den mythischen Osterdinger, der mit einem Zauberer, dem Klingsor von Ungerland im Bunde den Kampf auf sonderbar gewaltsame Weise führt, und von diesem Osterdinger lieh Wagner wenigstens den Vornamen, Heinrich, für seinen Sänger. Auch führte ihn die dunkle Macht, mit der jener sich verbündet, von selbst auf die magische Spur und die Hölle, der Tannhäuser so eben erst mit dem Ruf „Mein Heil ruht in Maria“ entronnen war. Kurz, Tannhäusers Venusdienst wird auf das

Zwangloseste zum Thema des Sängerkrieges und das Lied, mit dem er die Göttin der Liebe preist, zur Krisis seines eigenen Geschicks und des der Elisabeth gemacht. Zu allem Andern hatte Wagner mit dem Sängerkrieg selbst ein von Haus aus und durch und durch musikalisches Element gewonnen, und da fast allen Liedern der Minnesänger irgend ein persönlicher leidenschaftlicher Bezug inne wohnt, wir also nicht nur ein ödes Wettsingen anhören, das uns kalt lassen müßte, wenn es musikalisch noch so schön wäre, so ergiebt sich ein Opernbuch von fast idealer Reinheit, das in der gesammten musikdramatischen Literatur seines Gleichen sucht. Selbst wenn man Einzelnes in ihm zu tadeln fände, wovon noch zu reden sein wird, bliebe dies Lob bestehen.

Die Dichtung des „Tannhäuser" bietet darum die vortrefflichste Gelegenheit, sich über Wagners Anforderungen an eine Operndichtung Klarheit zu verschaffen. Der Meister hat bekanntlich in seiner Reformschrift „Das Kunstwerk der Zukunft", die übrigens zur Zeit der Schaffung und ersten Aufführung des „Tannhäuser" (1845) noch nicht veröffentlicht war (dies geschah erst 1850), und an andern Orten die Forderung gestellt, daß sich in dem idealen Musikdrama sämmtliche Künste zu gemeinsamer Wirkung die Hand reichen müßten, und es ist allbekannt, wie wesentlich seine Worte und sein Beispiel zur dramatischen Belebung des Opernstils beigetragen haben. Cum grano salis verstanden ist die Forderung darum durchaus berechtigt. Man geht freilich gründlich fehl, wenn man diese Theorie von dem „Aufgehen aller einzelnen Künste in der „Allkunst" der Bühne, in dem „Kunstwerk der Zukunft" gar zu wörtlich nimmt und sie folgeweise mit zu schweren Geschützen bekämpft. Daß Architektur, Plastik und Malerei, daß Mimik und Tanzkunst dem Theater in einer andern Weise zu Hülfe kommen konnten als vor vierzig oder fünfzig Jahren, in den Meyerbeerschen Opern und denen der neueren Italiener, ist gewiß, und fest steht auch, daß alle diese Künste, sofern sie der Bühne dienen, durch das Wagnersche Musikdrama gehoben und veredelt sind. Der künstlerischen Illusion dient das Bayreuther Theater immer noch am Besten von allen, die ich kenne, eine poetische und

malerische Inscenirung ist durch den „Tannhäuser“, „Lohengrin“ und die „Meistersinger“ gefördert und heutzutage fast schon selbstverständlich geworden, trotz einiger sprachlicher Wunderlichkeiten haben die Wagnerschen Operndichtungen die Stellung des Textes zur Musik völlig verändert und dem Unsinn und Ungeschmack des „Robert“, des „Propheten“ und der „Afrikanerin“, der „Lucrezia“ und der „Lucia“ für immer den Todesstoß gegeben; die Darstellung in der Oper wird überall von dramatischen Gesetzen beherrscht, und die albernen conventionellen Balletposen und -Sprünge weichen, wenn auch langsam, einer bedeutungsvollen Pantomime, einem schönen Reigen. Alle diese Errungenschaften sind mit Freuden zu begrüßen und es ist Wagner nicht genug dafür zu danken. Aber es wäre Thorheit, die Sätze, die er, in der ersten Zusammenfassung seiner Reformpläne zu einem theoretischen Ganzen, aufstellte, sammt und sonders für baare Münze zu nehmen. Daß die Architektur „keine höhere Absicht haben könne als einer Genossenschaft künstlerisch durch sich selbst darstellender Menschen die räumliche Umgebung zu schaffen, die dem menschlichen Kunstwerk zu seiner Kundgebung nothwendig ist“ (scil. das Theater); daß der Landschaftsmaler dem Himmel danken müsse, fortan in den Decorationen leuchten zu lassen, was „an der einsamen Wand des Egoisten aufgehängt“ ungesehen und unbewundert eindunkelte; daß die Plastik „aus dem Bewegungslosen in die Bewegung, aus dem Monumentalen in das Gegenwärtige“ gleichsam erlöst werden müsse, wie sich die marmorne Galathee in Fleisch und Blut wandelt, daß also die wirkliche Bildhauerkunst in dieser von Wagner sogenannten „wahren Plastik“ völlig untergehen solle — das ist Alles so weit über das Ziel hinausgeschossen, daß man ihm ernstlich nicht mehr folgen sollte. Ich glaube denn auch, daß Richard Wagner, wenn er diese ungereimten Behauptungen und Lehrsätze auch nie förmlich und feierlich zurückgenommen hat, ihnen doch in seinen späteren Jahren längst abtrünnig geworden war. Wenigstens ist er auf diese Extreme nie wieder zurückgekommen, wohl aber hat er, maßvoller, beruhigter als in dieser seiner Reformationsperiode in seinen letzten Jahren ästhe-

tische, musikalische und dramaturgische Beobachtungen in Fülle veröffentlicht, die fern von jedem Unmaß und diesem Rasegeist der Bilderstürmerei über das Wesen fast aller Künste die hellsten Streiflichter verbreiten. Wer sich diese Allkunst darum zum Angriff wählt, wie C. H. Bitter es in seinem Buche „Die Reform der Oper durch Gluck und R. Wagners Kunstwerk der Zukunft“ thut (277 und die folgenden Seiten), findet eine breite und bequeme Schußfläche, man kann ihm seine Siegesfreude lassen und ihm, soweit es sich um dies Thema handelt, fast in jedem Worte beipflichten. Fast! Denn es giebt nicht nur eine Kunst, sondern auch eine Pflicht, zwischen den Zeilen zu lesen, das Ziel zu erkennen, dem ein unnütz verschossener Pfeil hat gelten sollen, Übertreibungen der Leidenschaft auf das vernünftige Maß zurückzuführen und aus ihrer wuchernden Üppigkeit den guten, heilen und gesunden Kern zu lösen. Diese Kunst aber hat Bitter nicht verstanden, diese Pflicht hat er nicht geübt. So macht Wagner, als er von dem Verhältniß der Poesie zum „Kunstwerk der Zukunft“ spricht (Das Kunstwerk der Zukunft, 1858, pg. 204), die Bemerkung: „Der Mensch, der im Drama der Zukunft sich darstellen wird, hat mit dem prosaisch intriguanten, staats- und modegesetzlichen Wirrwarr, den unsere modernen Dichter in einem Schauspiel auf das Umständlichste zu wirren und zu entwirren haben, durchaus nichts mehr zu thun. Sein naturgesetzliches Handeln und Reden ist: ja, ja! nein, nein!, wobei alles Weitere vom Übel, d. h. modern überflüssig ist. — Der Geist unseres modernen Schauspiels hat in dem Kunstwerke der Zukunft ganz und gar keinen Raum“. Würde man diese Auslassung schlechthin buchstäblich nehmen, so wäre sie der baare Unsinn. Daß aber die Worte: ja, ja! nein, nein! nur die symbolische Umschreibung für eine einfachste Redeform bedeuten sollen, weiß Bitter natürlich eben so gut wie jeder andere vernünftige Mensch. Dennoch betont er sie mit fortwährenden spöttischen Ausfällen forgesetzt in ihrer nackten und unmöglichen Wörtlichkeit und übersieht dabei den vortrefflichen Sinn, den sie bergen. Wagner hat doch offenbar dabei nur (und kann es nur haben) das Musikdrama im Sinne, wenn er es auch

nicht mit der wünschenswerthen Schärfe von dem Wortdrama sondert. Aber auch auf dies finden seine Bemerkungen, cum grano salis verstanden, Anwendung, insofern das Intriguenstück stets hinter dem auf die einfache psychologische Quelle zurückgehenden Charakterdrama zurückstehen wird. Vielleicht hat Wagner dabei an einige Dramen der Franzosen oder der Jungdeutschen gedacht und in seiner Art die Wahrnehmungen, die er an der einzelnen Erscheinung gemacht, sofort unstichhaltig verallgemeinert. Daß er es dabei weder auf Shakespeare noch auf Lessing, Goethe oder Schiller gemünzt haben kann, sollte die hohe Verehrung, mit der er an anderen Orten von diesen Genies spricht, außer Frage stellen. Dergleichen muß man zu verstehen suchen, anstatt im wohlfeilen Absprechen das Kind mit dem Bade auszuschütten.

Schränkt man die Wagnerschen Worte aber einmal auf die Oper, das Musikdrama ein (man kann auch das Oratorium heranziehen), dann erscheinen sie sofort unwiderleglich. Daß eine zu reichliche Wortmenge den Componisten hemmt, ist eine anerkannte Thatsache, die nicht erst umständlicher Begründung bedarf. Die Musik weitet das Wort naturgemäß aus und sucht immer und überall ihre Stoffe da, wo sich der ihr erreichbare Empfindungsgehalt in möglichst knapper, zusammenfassender Weise ausspricht. Ein Jeder, der je unseren Tonsetzern Dichtungen zur Composition gegeben und mit ihnen über ihre endgültige Gestalt hin und her verhandelt hat, wird davon zu erzählen wissen, wie immer und immer wieder gestrichen werden muß, und selbst der musikalischeste und technisch erfahrenste Poet wird in diesem Punkte kaum je gleich beim ersten Griff das Richtige treffen. Beim Drama, dem für die Composition bestimmten Drama steigert sich diese jedem Text gegenüber nothwendige Anforderung noch. Seine Gestalten müssen in der That so handeln, daß man ihr Thun ohne langes Grübeln auf eine einfache Formel zurückführen kann. Auf complicirte Motivirungen, nun gar verstandesmäßiger Art, auf lange Vorgeschichten und dergleichen kann sich die Musik ihrem ganzen Charakter nach nicht einlassen, und thut sie es, dann verdunkelt sie das unmittelbare Ver-

ständniß des musikalisch-dramatischen Vorganges im Theater. Denn der Hörer erfaßt nur das, was ihm durch Ton und Geste, unter Beihülfe des Wortes allerdings, als sinnfällig, nachempfindbar entgegentritt. Je weniger Worte eine sich in Handlungen umsetzende Empfindung bedarf, desto musikalischer wird sie sein; in je größeren, einfacheren Massen das Drama musikalisch und scenisch sich zusammenfassen läßt, desto stärker und sicherer wird es sich unserer bemächtigen, und man kann die Pantomime geradezu die Probe der dramatischen und theatralischen Echtheit eines musikalischen Stoffes nennen. Die Wirkung des Don Juan beruht nicht zum geringsten Theil auf dieser Einfachheit und Sinnfälligkeit der Motive und Situationen. Man vergegenwärtige sich z. B. seine Introduction: der in der kalten Nacht verdrießlich wartende, ausspähende Diener, Mann und Weib im leidenschaftlichen Kampfe, die Flucht des Weibes, die Dazwischenkunft des Alten, sein Tod, die Rückkehr der Angegriffenen, ihre Klage an der Leiche, ihr Racheschwur — das ist Alles erstaunlich einfach, ohne jedes Wort, auch für den Sohn der fremdesten Nation, lediglich durch die Situation, die Pantomime verständlich, und weil Vorgänge, die so deutlich reden, immer eine starke Handlung voraussetzen, die ihrerseits wieder einem starken Gefühlsausbruch entspringen wird, darum sind sie musikalisch und dramatisch zugleich und die eigentlichen wahren Operntypen. Fast der ganze Don Juan läßt sich unter diesem Gesichtswinkel betrachten. Mit Einschränkung auch der „Fidelio", der es mit einer Vorgeschichte zu thun hat, für welche die Musik nicht leicht den erschöpfenden Ausdruck finden könnte. Kennt man diese (die wohlweislich im Dialog bleibt) aber einmal, dann vollzieht sich Alles mit derselben zwingenden Deutlichkeit, die in den Kerkerscenen am Hellsten, blendend bis zur Grellheit wird. Auch in ihnen ist das Wort selbstredend zwar unentbehrlich, weil doch Menschen unseresgleichen sprechen und nicht lallen, aber es ist auch nicht mehr als die nothwendigste Unterlage für die musikalische und dramatische Situation, die im Grunde keiner Erklärung und Hülfe bedarf. Der „Freischütz", dessen dramatischen Zusammenhang man über seinen musikalischen

Reizen so sehr zu vergessen pflegt, daß man seiner ganz erst inne wird, wenn man ihn von Jugend auf wiederholt gesehen (wenigstens mir ist es so ergangen, und von Freunden erhalte ich eine Bestätigung dieses Eindrucks) — der „Freischütz“ leidet schon an einer allzu verzwickten Motivirung und Exposition, die uns eben darum auch, weil sie sich nicht in das Musikalisch-Dramatische umsetzen läßt, verloren geht; „Oberon“ wirkt durch das krause Bunterlei der Handlung verworren, und vollends die „Euryanthe“ leidet unter der albernen, unfaßbaren Ringgeschichte so sehr, daß sie, das Schmerzenskind ihres Meisters, es dadurch zu einer eigentlichen Volksthümlichkeit nie hat bringen können. Wenigstens ich bin der Ansicht, daß Webers schöne und bedeutende Musik ohne die Ungeschicktheiten und Thorheiten der Frau von Chezy doppelt sieghaft hätte sein müssen.

Wer diese Spuren verfolgt, wird durch jedes Beispiel belehrt werden. Nur diejenigen musikalisch-dramatischen Motive und Situationen sind die wahrhaft packenden, zu deren Verdeutlichung die Pantomime genügt. Bedarf ein Stoff einer complicirten Exposition, reichlichen Geschichtsdétails, weitläufiger Aufklärungen, dann wird er das Publikum entweder verwirren, oder die Hörer werden sich unbekümmert um das Verständniß der Handlung über die Dunkelheiten derselben hinwegsetzen und sich anstatt an das Musikalisch-Dramatische nur an das Musikalische halten: womit denn freilich dem Wesen der Oper ins Gesicht geschlagen und gegen den Componisten als Dramatiker ein stillschweigender Vorwurf erhoben wird. Mit der Vorgeschichte „Robert des Teufels“, zum Theil auch der „Hugenotten“ und des Verdischen „Troubadour“ geht es so. Sind aber solche Aufklärungen unvermeidlich, ist ein in seinem Hauptbestande musikalischer und dramatischer Stoff dennoch ohne ein reichverschlungenes Fädenwerk für die Oper nicht zu heben, dann — nun dann verlege man diese Elemente geruhig in den Dialog. Man hat vom Standpunkt des „einheitlichen Kunstwerkes“ so viel gegen ihn geeifert, und doch redet seine Beibehaltung in dem älteren Singspiel, auch einem von so tragischer Größe wie es der „Fidelio“ ist, eine deutliche Sprache. Er beweist nur, daß die Componisten diejenigen unentbehrlichen Bestandtheile

des Stoffes, die zum dramatischen Verständniß nothwendig waren, in hoher künstlerischer Weisheit uncomponirt ließen, wenn sie nicht zugleich auch musikalisch-dramatisch waren, und ich gestehe gern, daß ich die Geschichte von dem Probeschuß im „Freischütz“ ebenso wenig wie die Aufklärungen über das herabgefallene Bild componirt wissen möchte, und daß ich, da ich mir dies ganze köstliche Werk noch viel weniger wegwünschen und -denken könnte, von Herzen froh bin, daß Librettist und Componist solchen Dingen ihren Platz im Dialog angewiesen haben. Bei den französischen und deutschen Spielopern, bei Auber und Lortzing trifft das in noch höherem Grade zu. Die kleinen politischen und unpolitischen Mittelchen, deren der „Czar und Zimmermann“ für das drollige Finale des zweiten Actes bedarf, sind ohne den Dialog undenkbar. Oft kann ein leichtbehandeltes seccoartiges Recitativ ihn ersetzen, immer jedoch nicht, ja in vielen Fällen würde der Ton den Widerspruch der in der Compositionsunfähigkeit dieses exponirenden, manchmal sehr prosaischen Détails liegt, nur erst recht verdeutlichen, und der feinsinnige, gemüthvolle Franz von Holstein hat es zu seinem Nachtheil erfahren müssen, daß er die sehr häklige Vorgeschichte seines schönen, edlen „Haideschacht“, mit deren Aufklärung sich die ganze Oper beschäftigt, nicht in einen Dialog verlegt hat. Er hätte damit den Fehler seiner allzu verschlungenen, schauspielgleichen Motivirung zwar nicht ganz beseitigt, aber er hätte ihn doch weniger fühlbar gemacht und das Publikum mit einem Schlage über Dinge aufgeklärt, die in der musikalischen Behandlung dunkel bleiben, zum Theil schon deswegen, weil die meisten Hörer dem gesungenen Worte nicht zu folgen vermögen, die Sänger schlecht aussprechen und die Hülfe des Textbuches, die übrigens auch nur von zweifelhaftem Werthe ist, nicht immer angegangen wird. Denn allein durch sich selbst, durch das Anschauen und Anhören müßte die Oper verständlich sein — ein seltenes Ideal zwar, aber doch nicht unerreichbar. Übrigens greift auch Holstein einmal an einer sehr bezeichnenden Stelle zum gesprochenen, melodramatisch begleiteten Worte: als der wüste, verbrecherische Olaf von Stirson die Schlüssel fordert, um in den Schacht zu fahren. So

kurzweg, so trocken thut er das, daß die Musik nichts damit hätte anfangen können, und doch ist die Stelle zu wichtig, als daß sie hätte unbeachtet bleiben dürfen — so war denn der Dialog der einzige Ausweg und seine Wahl spricht wieder für des vortrefflichen Componisten Feinfühligkeit. Man kann einen Schlüssel auf mancherlei Art fordern; in heftigster, durchaus componibler Erregung thut es der Graf im „Figaro“, aber Holstein wußte, daß seinem Olaf dieser hohe Ton an dieser Stelle nicht zieme. Und wie viel künstlerischer ist der von ihm eingeschlagene Weg, als das Mittel Meyerbeers, der seiner tollen „Dinorah“ ein gedrucktes Programm mit auf die Reise giebt!

Blickt man nun wieder auf Wagner, so hat er seine Forderung des „Ja, ja! Nein, nein!“, d. h. der Exposition der musikalisch-dramatischen Gestalten durch sich selbst, durch ihr Handeln und Empfinden, statt durch ihre Geschichte oder eine künstliche Intrigue, nie so trefflich als im „Tannhäuser“ erfüllt, der eben darum für einen der besten Opernstoffe gelten darf. Denn Alles in ihm ist musikalisch und dramatisch zugleich und Alles von der höchsten Einfachheit. Im „Rienzi“, dessen erster Act an dramatischer Lebendigkeit seines Gleichen sucht, steckt mehr Politik als gut und musikalisch ist, im „Holländer“, dessen romantischer Stoff wieder ungleich musikalischer ist als der halbgeschichtliche des „Rienzi“ hat man es mit einer räthselhaften Vorgeschichte des unheimlichen Helden zu thun, die zwar klugerweise in der musikalischen Form der Ballade exponirt wird, eben darum aber auch dramatisch nicht sofort, d. h. bei dem Anhören des Werkes im Theater verständlich wird. Lohengrin, einer der musikalischesten und in seinen wesentlichen Zügen auch dramatischesten Stoffe, arbeitet gleichwohl noch mit zu viel anekdotenhaftem Kleinwerk, das sich auf der Bühne beständig rächt: denn für die unklaren Zauberpraktiken der Ortrud und die Aufklärungen, die sie sehr verspätet, d. h. kurz vor dem Schluß der Oper giebt, das Kettlein, wodurch sie den jungen Herzog zum Schwan schuf u. dergl. hat das Publikum ebenso wenig Ohr und Sinn wie für das Complott der beiden Nachtgestalten, die Lohengrins wahres Wesen zu ergründen hoffen, wenn sie ihm „des Leibes kleinstes Glied“ entreißen, während

die Errettung der verleumdeten Elsa durch den von Gott gesandten Streiter, eine Scene, die sich durch sich selbst erklärt, stets die gewaltigste und ergreifendste musikdramatische Wirkung übt. In den „Meistersingern“ entfernt sich Davids zwar mit der größten Feinheit gearbeitete, humorvoll schillernde Aufzählung der Weisen der Singschule weit vom musikalischen und dramatischen Heil, und bei der Schaffung des „Tristan“, dessen Vorgeschichte das besondere Studium Gottfrieds von Straßburg fordert, und der „Nibelungen“ hätte sich Wagner zu seinem und seiner Werke Besten an das „Ja, ja! Nein, nein!“ erinnern dürfen. Welche Wortfülle, welche Aufklärungen und Wiederholungen!

Es fällt mir natürlich nicht ein, Schöpfungen von solcher Bedeutung nur mit diesem einzigen Maßstab zu messen, denn trotz dieser Fehler, die meines Erachtens bei dem unbefangenen Publikum der reinen und vollen Wirkung stets Abbruch thun, enthalten sie eine so überwältigende Fülle musikalischer, poetischer und dramatischer Schönheiten, daß zur Bewunderung stets noch genug übrig bleibt. Auch kommt es mir anderseits nicht in den Sinn, etwa den „Tannhäuser“ über den „Lohengrin“ zu stellen, der musikalisch noch reifer, in der Zeichnung und Gestaltung freier, größer und geklärter ist, ich behaupte nur, daß die stoffliche Anlage und Disposition des „Tannhäuser“ in musikalischer und dramatischer Beziehung zugleich bewunderungswürdig ist und kaum ihres Gleichen findet und daß die pantomimengleiche Selbsterklärung der ganzen Handlung gerade dies Werk auf eine höchste Höhe gehoben hätte, wäre Wagner damals schon der gesteigerten und geläuterten Ausdrucksmittel des „Lohengrin“ Herr gewesen. Aus eigener Erfahrung weiß ich, wie mich gerade der „Tannhäuser“ in frühester Jugend ergriff, wie er mir als die Krone aller Opernstoffe, wie die fleischgewordene dramatische Musik erschien, und an jungen, phantasiereichen Gemüthern habe ich dieselbe Erscheinung wiederholt beobachtet. Diese Gegenüberstellung der himmlischen und irdischen Liebe, der Mächte, die den Menschen zu Gott und zur Hölle ziehen, stellte sich, ehe ich im Stande war theoretisch zu denken, meinem Gefühl wie eine ewige, von Ur-

beginn aufgeworfene Frage der Menschheit dar, und das Christenthum schien mir darauf die einzige Antwort zu geben. In gewisser Weise behält der Stoff auch für das reifere Urtheil diesen seinen hohen Werth. Und wie löst sich der Conflict so ganz in Gefühl auf, wie bleibt so gar kein Rest historischen, nur vom Verstande oder der Erfahrung zu fassenden Détails. Das Wort ist zur bloßen Aufklärung zwar hie und da vonnöthen, aber fast jeder Vorgang erklärt sich durch sich selbst: der im Schooße der Liebesgöttin ruhende, von jedem Sinnenreiz umstrickte Sänger, sein Überdruß, sein brennender Wunsch „Laß mich ziehn", die wilde Verzweiflung der „schönen Teufelinne", der Zauberschlag, der den Verirrten der Welt zurückgiebt, der Sängerkampf, Elisabeths Leid — und so weiter fort bis zum Ende. Geht auch keine einzige Scene so sinnfällig in der Pantomime auf, wie es die Introduction des „Don Juan" thut, wären beispielsweise das Finale des ersten Actes (mit Wolframs Gesang „Als du in kühnem Sange uns bestrittest") und die große Erzählung Tannhäusers im dritten Act ohne das Wort, das in diesem Falle mehr als der Ausdruck der Empfindung, nämlich das Mittel für das Verständniß der sich außerhalb der Bühne, außerhalb des dargestellten Dramas abspielenden Handlung und ihrer Vorgeschichte ist, völlig undenkbar — diese Hülfen sind doch im Grunde nur gering und die einfache Übersehbarkeit des Ganzen, sein durch und durch musikalischer, opernhafter Charakter (die Umsetzung des Gefühls in musikalische Bewegung und Handlung) wird dadurch nicht im Mindesten berührt. Auch ist ja, was nochmals zur Abwehr absichtlicher Mißverständnisse gesagt sein mag, die Meinung dieser Ausführungen niemals die, das Wort aus dem Musikdrama zu entfernen (was gar zu läppisch wäre), als vielmehr die, es möglichst ganz zum Träger der jeweilig geäußerten Empfindung, der jeweilig dargestellten Handlung zu machen und ihm das dem Charakter des Musikalisch-Dramatischen zuwiderlaufende Geschäft, gleichsam auf eigene Faust zu exponiren, Conflicte zu schaffen, aufzuklären und zu lösen, zu ersparen. Diese Anforderung deckt sich aber nur mit dem, was ich das Aufgehen der musikalisch-dramatischen Situation in der Pantomime nenne. Man

vergegenwärtige sich dafür zu größerer Klarheit nochmals die ersten Scenen des „Don Juan."

Ich bin einmal der wunderlichen Äußerung begegnet, Tannhäuser handle an der Venus bitter unrecht; auch liebe er die Elisabeth nicht, sondern fühle sich nur durch die reine Hoheit ihrer Natur und den furchtbaren Schmerz, den er ihr bereitet, moralisch erschüttert; was die Sänger, seine Gegner betreffe, so sei er diesen conventionellen Kunstphilistern und Moralisten gegenüber entschieden im Recht, sein Eingehen auf ihre, des Landgrafen und Elisabeths Forderungen und seine Pilgerfahrt nach Rom mithin eine Versündigung an der Liebe und der Kunst zugleich. Solche Auslegungen gehen von der unkünstlerischesten aller Unterstellungen aus, von dem Gedanken nämlich, der schaffende Künstler zeige in dem Kunstwerk nicht sein wahres Gesicht, sondern eine Maske, hinter der er errathen sein will, und sind, wenn das Auge des Betrachters nicht schielt, aus dem Werk selbst in der Regel mit Leichtigkeit zu widerlegen. Kann denn auch nur der leiseste Zweifel darüber obwalten, daß Frau Venus die Verkörperung der sinnlichen Liebe sein *soll* und daß sie es auch wirklich *ist*? Schon ihr symbolischer Charakter sollte Benennungen ausschließen, die nur einem Menschenweibe zukommen. Zugegeben nun aber, daß man die Geisterwesen im Drama und auf der Bühne unwillkürlich mit menschlichem Maßstab mißt, wenn man sich anders für sie interessiren soll — wird der Charakter der Venus dadurch ein anderer, daß sie den Besitz des Tannhäuser, dem sie ihre Gunst geschenkt, nicht so leicht fahren lassen will, daß sie sich ihm ausschließlich widmet und daß sie ihn mit Allem, was die Sinne blendet, umstrickt und umgiebt? Wer zweifelt denn daran, daß die Bande der sinnlichen Neigung die festesten sind, und wer möchte ihnen unter Umständen nicht auch ein Körnchen Idealismus zusprechen, wenn sie nicht gerade auf der Gasse oder in der Gosse gefunden wird? Und was wäre das für eine Sünde, die nicht lockte und reizte, die nicht schön erschiene? Es ist darum ganz begreiflich, daß aller Zauber des Entzückens diese Gestalt umfließt. Denn wäre das nicht — wie elend wäre dann Tannhäusers Hingabe an die Göttin der Liebe und

wie wohlfeil wäre anderseits seine Trennung von ihr. Selbstverständlich muß diese ihm schwer werden; wäre sie leicht und träte das Böse in so nackter Häßlichkeit auf, daß man sich vor ihm entsetzte — ihm fehlte alle und jede Sympathie. Denn nur dadurch wird Tannhäuser erst zu einer tragischen Persönlichkeit, daß sein Fall der natürlichste von allen ist, daß aber seine Seele die „klammernden Organe" vom Irdischen loslösen und „den Gefilden hoher Ahnen" zustreben möchte: der tägliche Conflict der Menschennatur. Wäre Lust und Sünde, Himmel und Hölle, Gut und Böse so scharf geschieden und ihre Trennung so müthelos, dann würde uns Tannhäusers Geschick nicht im Mindesten berühren. So aber fühlen wir mit ihm, weil die Verdammniß in seiner Natur wie in unser Aller mitbegründet ist. Und doch giebt es keine Wahl. Wenn sich ein Roman- oder Dramenheld von der Cameliendame weg zu der reinen Jungfrau wendet, deren Liebe eine edlere Sehnsucht in ihm erweckt — dann mögen wir jener, der Verlassenen, vielleicht mit einigem Mitleid gedenken. Aber der gesunde Sinn und der „gute Engel" fordern ihr Recht: ihr ist nicht zu helfen. Es mag traurig sein, aber es ist so. Und dies Mitleid kann man getrost auch der Venus zollen, so lange man in ihr eine Sterbliche erblicken will. Aber welches Anrecht hat Venus, das Symbol, die Allegorie auf unsere Theilnahme? Die Anrufung der heiligen Jungfrau genügt, ihr ganzes Reich zu zertrümmern. Und den möchte ich sehen, der ernstlich glaubt, sie verzehre sich nach Tannhäusers Fortgang in Verzweiflung. Natürlich verdrießt es sie, den Liebhaber zu verlieren — aber wie heiter-ruhig erscheint sie im Schlußakt wieder: „Willkommen, ungetreuer Mann!" Wahrhaftig, jedes weitere Wort darüber wäre ein Kampf gegen Windmühlen.

Ähnlich steht es um Tannhäusers Liebe zu Elisabeth. Er liebt sie nicht, heißt es? Ja freilich, er liebt sie nicht mit jener Ausschließlichkeit, in der Seele und Sinne eins sind, mit jenem Verlangen, das nichts als das geliebte Wesen will, mit jenem Blick, der nichts Anderes sieht, für den die Welt außer dem Einen leer und todt ist. Aber es giebt auch in der Liebe zahllose feine Graduntersch iede, vielleicht so viel als es Individuen giebt. Als Wolfram ihm zuruft

„Bleib' bei Elisabeth!", da stockt sein Fuß, er bleibt wie gebannt stehen, und der Klang des „theuren Namens" scheint ihm ein Ruf der „Macht des Himmels" zu sein. Solch' einen Widerhall weckt ihre bloße Nennung in seinem Herzen! Noch hing, als er sich wie mit einem Zauberschlage mitten in den Thüringer Wald versetzt sah, der rosige Schleier des Venusberges vor seinen Augen und trübte ihm den Blick in die Landschaft. Der Gedanke an Elisabeth theilt den Flor; Fluren und Himmel lachen dem geöffneten Auge wieder in morgenlicher Frische und Herrlichkeit, die Liebe der reinen Magd beflügelt sein Herz:

„Der Lenz mit tausend ~~süßen~~ Klängen
Zog jubelnd in die Seele mir;
In süßem, ungestümem Drängen
Ruft laut mein Herz: zu ihr, zu ihr!"

Ist das kein Verlangen? keine Liebe? Oder wie will man es sonst nennen? Aber die Huldin des Hörselbergs übt ihre Rache. Wessen Blut von ihren Küssen entflammt ist, der findet nicht so bald die Ruhe und das Heil. Selbst das Keuscheste und Heiligste weckt ihm das fieberhafte, sündige Begehren. Schon aus seinen Worten im Duett mit Elisabeth:

„Ich nenn' in freud'gem Beben
Sein schönstes Wunder mein"

zuckt ein Funke der alten Gluth, die im Sängerkampf lichterloh, ihn selbst und Elisabeth verzehrend, emporschlägt. Daß der Todesstoß, den Elisabeth mit dem Geständniß seiner Schuld empfängt, auch ihn verwundet, und daß er doch den Feind in der Brust nicht ertödten kann, das ist seine Tragik und die Tragik der Menschennatur überhaupt. Aber wie grimmig und spöttisch er sich auch gegen die tugendhaften Minnesinger auflehnte — er nimmt doch zerknirscht die Buße auf sich und verklagt sich mit heißen Thränen, daß er den „Lästerblick" zu „des Himmels Mittlerin" erhoben. Ist das mißzuverstehen? Man sollte über solche Dinge gar nicht reden, wenn sie der Umschreibung, der Commentare bedürfen.

Das ist nun allerdings wahr, daß die Sänger es dem heißblütigen, erregbaren Tannhäuser nicht leicht machen, seine Fassung

zu behaupten, und daß man ein Recht hat sie zu fragen: sind eure Sinne keine Sinne? was wollt ihr? Besonders Walther von der Vogelweide moralisirt gar zu abstrakt, als flösse ihm statt Blutes abgestandenes Wasser in den Adern. Aber es ist nun einmal so, daß die Tugend neben der farbigen Sünde grau und langweilig erscheint, daß sie ihr aesthetisch stets unterlegen ist. Mit den Übrigen aber steht es doch wesentlich besser. Wolfram von Eschenbachs Wesen ist die Resignation selbst. Was er sagt und singt, ist keine taube Theorie — es füllt vielmehr sein ganzes Wesen und er hat täglich und stündlich Gelegenheit es zu üben. Er liebt Elisabeth tief und innig, aber es ist ihm nicht entgangen, daß sie selbst mit allen Nerven zu Tannhäuser gezogen wird, und er selbst ist es, der diesen auf die Wartburg zurückbringt. Das ist ein Edelmuth, der des Guten fast zu viel thut und der uns aesthetisch schwach anmuthen mag: aber wer möchte so albern sein, ihn moralisch zu verwerfen oder für unmöglich zu halten? Wolfram ist nichts weniger als ein Phraseur — im Gegentheil: Wort und That stehen bei ihm in lebendigstem Einklang, und die reine Güte läßt ihn um den abgefallenen Freund sorgen, der im zerrissenen Pilgerkleide, unversöhnt, aus Rom zurückkehrt. Biterolf aber thut nur, was jeder anständige Mensch noch heute zu jeder Stunde in Gegenwart edler Frauen thun würde: er wirft sich, als man sie beleidigt, zu ihrem Ritter auf, und ritterlich, männlich ist jedes seiner Worte. Denn eine Beleidigung der anwesenden Edeldamen ist Tannhäusers freche Proclamation „Im Genuß nur kenn' ich Liebe" und die voraufgehenden Worte, mit denen er dem tugendhaften Walther erwidert: „Doch was sich der Berührung beuget". Das Verhalten des Landgrafen und seiner Gäste nach Tannhäusers „in höchster Verzückung" gesungenem Venushymnus ist aber durchaus begreiflich, und man braucht, um es zu verstehen, sich nicht in den Geist des Mittelalters zu versetzen. Nur das dramatische Gewand der Buße Tannhäusers rechnet auf diese übrigens ganz leichte Anpassung. Ist Venus eine Macht der Hölle, dann kann sie auch nur durch den Himmel besiegt werden, und nach menschlicher Auffassung konnte in jenen Tagen nur der Papst von der Sünde, ihr

gedient zu haben, absolviren. Und ebenso einfach und schön ist, daß der heilige Vater nur den starren Buchstaben kennt, Gott selbst aber auch diesem Sünder (und gerade diesem) seine Gnade nicht verschließt. „Die Liebe von oben" hat an ihm „theilgenommen", dort oben versöhnt sich, was hier unten in heißem Kampfe wie Feuer und Wasser gegen einander zischt. Was aber die Kunst dabei verlieren soll, sehe ich nicht ein. Gewiß: Gottfried von Straßburg ist ein größerer Dichter als Wolfram von Eschenbach. Aber haben nicht auch Jungfräulichkeit, reine Liebe und Treue ihre großen Sänger gefunden? Das leugnen zu wollen wäre mehr als Thorheit.

An dieser einfachen Auffassung der Handlung und der Charaktere ändert auch die ursprüngliche, in den „Gesammelten Werken", Band II, veröffentlichte Gestalt des Tannhäuser nichts, in der nicht nur der zweite Vers des Preisgesanges auf die Liebesgöttin enthalten ist (den Wagner für die ersten Aufführungen in Dresden selbst beseitigte), sondern die ganze Scene des Venusberges gegen den Schluß einen von dem bekannten wesentlich abweichenden Ausdruck gefunden. Wenn Tannhäuser dort bekennt:

Wer, Göttin, dir entflieht,
Flieht ewig jeder Huld,

so ist das eben so begreiflich, als wenn es ihn, wie er sagt, „zum Tod drängt". Die Übersättigung hat die fürchterlichste Müdigkeit in ihm erzeugt, die sich nach Erlösung in Kampf und Streit, im Gewühl der Welt sehnt — aber „im Princip" schwört er immer noch zur Fahne der Göttin, die ihm das süße Gift in das Herz geträufelt hat. Er selbst kann sich das Heil nicht schaffen — es wird ihm durch eine andere höhere Macht. Was Wagner selbst darüber in seiner Abhandlung „Über die Aufführung des Tannhäuser" (Band V) sagt, stimmt damit zu allem Überfluß noch überein, obschon es keine directe Erklärung der Charaktere bringt. Aber man lese nach, wie der Dichter die wichtigste Scene des Ganzen, Tannhäusers Zerknirschung nach der Fürsprache der Elisabeth dargestellt wissen will, wie er von dem „gräßlichen Frevel" redet, den der Held an der heiligen Seele begangen, um sich zu überzeugen. Mit vollem Recht verlangt Wagner

trotzdem, daß wir, sobald Tannhäuser das bleiche, vom furchtbarsten Leiden gemarterte Haupt erhebt, zum tiefsten Mitleid für ihn gestimmt werden, weil ohne dies ein weiteres Interesse unmöglich sei. Natürlich. Ohne dies Mitleid wäre er keine tragische Figur, sondern höchstens ein pathologisches Object. Übrigens wird, wer den genannten Aufsatz vergleicht, nicht ohne Erstaunen hören, daß eben diese wichtige Stelle, die beginnt:

Zum Heil den Sündigen zu führen —

von der zweiten Aufführung in Dresden an fortblieb, weil der sonst so vorzügliche Sänger des Tannhäuser (Tichatschek) eben doch nur die „eigentliche Oper" zu begreifen vermochte und das Charakteristische einer Anforderung nicht fassen konnte, „die sich bei Weitem mehr an seine Darstellungsgabe als an sein Gesangstalent richtete". Er erblickte in dem betreffenden Satz nur ein langgezogenes Ensemblestück, das ihm zur Entfaltung seines stimmlichen Glanzes keine Gelegenheit bot und darum ohne Eindruck blieb. Heutzutage hat sich das natürlich völlig geändert und die Beseitigung des ergreifenden Satzes wäre in unseren Augen ein unverantwortliches Unrecht. Ohne diesen Schrei aus tiefster Noth „Erbarm' dich mein" ist der Held undenkbar. Und doch liebt man es immer noch, hier zu kürzen. Man muß aber die Scene von Niemann gesehen haben, seine Verzückung, seinen Trotz, sein wildes Auffahren gegen die Sänger, deren Schwerter auf ihn gerichtet sind, sein Zusammenbrechen, den ganzen Jammer seiner Reue, um zu verstehen, einer wie mächtigen Wirkung sie, unverstümmelt, fähig ist.

Leider schreiben sich von der Dresdner Aufführung noch andere Veränderungen in der ursprünglichen Anlage des Werkes her, die nicht wie jene späterhin abgestellt und abstellbar sind, sondern die, von Wagners Segen begleitet, sich auf allen Bühnen festgesetzt haben — wahrscheinlich für immer. Sie betreffen den Schluß des ganzen Werkes. Nach Wagners erster Intention sollte der Venusberg in der Ferne rosig erglühen, die Göttin selbst aber nicht sichtbar werden, während nach dem Verschwinden des Spuks die Fenster der Wart-

burg sich erhellen und aus allerweitestem Hintergrunde das Todtenlied ertönt, das der Elisabeth gilt. Beide Anordnungen sind nicht unbedenklich, weil ihnen die für die Theaterwirkung so sehr erforderliche sinnliche Unmittelbarkeit und Greifbarkeit fehlt, und die erste war unschwer zu verbessern. Mit den üblichen Gazeschleiern, die sich vor den Prospekt senken, konnte der Eindruck des Dämmerhaften-Ungewissen leicht erzielt werden; noch mehr, es konnte sich irgend eine durchsichtige Wand (der Venusberg) hinter diesem Schleier weiter und weiter vorschieben, ihre Geheimnisse enthüllen und Venus auf ihrem Lager ruhend zeigen, wenn sie nicht (was ebenso einfach zu bewerkstelligen ist) von ihren Nymphen umgeben aus der Versenkung emporsteigen sollte. Verschwinden konnte sie unter plötzlicher Verdunkelung der Bühne bei dem Nahen des Grabgesanges noch leichter — und für die Verdeutlichung dieser Erscheinung wäre somit Alles gethan. Was nun aber weiter? Elisabeth ist erst vor Kurzem, den Tod im Herzen, zur Wartburg emporgestiegen, nachdem sie im Gebet an die Madonna mit der Welt abgeschlossen. Dort oben verscheidet sie, mitten in der Nacht. Wie aber kommen nun die Ritter und Pagen dazu, die kaum erkaltete Leiche sofort auch von der bergigen Höhe unter Fackelschein auf einer offenen Bahre (!) in der Herbstnacht in den Thalgrund zu schleppen? Wie? Doch nur, damit Tannhäuser in ihrem Anblick mit dem Ausruf „Heilige Elisabeth, bitte für mich“ sterbend zusammenbrechen kann — denn an jeder schicklichen Erklärung für diesen Vorgang gebricht es. Oder will man etwa annehmen, man wolle die Leiche in einen geweihten Raum, eine Kirche oder Kapelle tragen? Als gäbe es dergleichen nicht im Innern der Burg des Landgrafen Hermann selbst! Es ist also nichts weiter als ein Theatercoup, der allerhöchstens durch den Umstand, daß die ursprüngliche Anordnung völlig matt und unverständlich gewesen, aber auch durch nichts Anderes zu entschuldigen ist. Man weiß auch nicht, wie ihm beizukommen ist. Wenn man die Scene unmittelbar vor der Wartburg spielen lassen wollte, was an sich wohl anginge und um der Venus-Holda willen, die mit ihren Teufelinnen doch nicht beständig im Hörselberg eingeschlossen sein

wird, keine Schwierigkeiten böte, auch um Tannhäusers willen nicht, der sich getrost bis dahin verirrt haben könnte — so bliebe doch die Frage: wie gelangt der Chor der Rompilger dahin? Dies werden doch nicht lauter bußfertige Bedienstete des Landgrafen sein? Gewiß nicht. Haben sie sich aber aus den weiten Thüringer Gauen zu der Romfahrt zusammengefunden, dann fehlt ihnen wieder eine zutreffende Veranlassung, bei Nacht und Nebel die Wartburg zu ersteigen, deren Zugänge damals noch nicht die Wegsamkeit unserer Tage besaßen. Aus diesem Dilemma kommt man also nicht heraus. Das feinere Gefühl wird sich von dem Zusammentreffen Tannhäusers mit dem Leichenzuge auf der place théatrale stets verletzt fühlen, die größere, derber organisirte Menge wird aber diese Verdeutlichung des Todes der Elisabeth nicht entbehren wollen und können.

Fast schlimmer noch und durch nichts entschuldbar ist aber die Beseitigung des Chors der jüngeren Pilger in der zweiten Ausgabe der Oper durch Wagner selbst. Sei es immerhin, daß man ihn als Länge empfunden habe. Aber das konnte nur das oberflächliche, genußsüchtige Publikum thun, das mit den Anforderungen an eine effektvolle „Oper" kam, also ein Publikum, auf das der spätere Wagner keine Rücksicht mehr nahm. Das sollten aber auch die Capellmeister und Theaterdirectoren nicht thun, denn der Chor, der in den späteren Clavierauszügen wiederhergestellt wurde, ist zum wirklichen Abschluß des Ganzen unerläßlich, und der Grund, die Frauenstimmen würden ihn nur in seltenen Fällen zur Geltung bringen, nicht stichhaltig. Wie sie auftreten, mit ihnen der Abgesandte des reuigen Papstes, der den verstoßenen Büßer mit dem neuerblühten Stabe durch alle Länder gesucht — wie das Zeichen des Heils dem Sterbenden in die erstarrenden Hände gelegt wird, das ist ganz herrlich und so erschütternd, daß man erst dann mit dem echten Eindruck das Haus verläßt. Und wie trefflich sind gerade auch diese Verse, eins der besten Beispiele Wagnerscher Poesie:

Heil! Heil! Der Gnade Wunder Heil!
Erlösung ward der Welt zu Theil!
Es that in nächtlich heil'ger Stund

Der Herr sich durch ein Wunder kund:
Den dürren Stab in Priesters Hand
Hat er geschmückt mit frischem Grün,
Dem Sünder in der Hölle Brand
Soll so Erlösung neu erblühn!
Ruft es ihm zu durch alle Land,
Der durch dies Wunder Gnade fand!
Hoch über aller Welt ist Gott
Und sein Erbarmen ist kein Spott!
Halleluja!

Das ist überhaupt nicht genug zu betonen: der himmelhohe Unterschied der Wagnerschen Textbücher von der Modewaare der italienischen und französischen Opernbücher und die Trefflichkeit ihrer Versification, die sie zu ganz vereinzelten Erscheinungen macht. Im „Rienzi" waltete bei aller Belebung der dramatischen Situation im Ganzen noch der allerdings veredelte Opernjargon vor, aber aus seinem Boden wachsen doch schon einige erfreuliche poetische Blüthen empor: der Gesang im Lateran, der Chor der Friedensboten. Im „Holländer" bleibt der dichterische Ausdruck der Situationen und Empfindungen überwiegend und einzelne Geschmacklosigkeiten fallen dagegen nicht ins Gewicht. Im „Tannhäuser" ist mit geringen Ausnahmen Alles inhaltlich tief, leidenschaftlich und stark und doch stets formvoll, das Werk eines musikalischen Poeten, der sich die Form für den Guß seines edlen Werkes selbst auf das Würdigste geschaffen hat, und jedenfalls auf *diesem* Gebiete, dem der *musikalischen* Dichtung, von erstem Range.

Diese sofort in die Augen springende Bedeutung und Schönheit des Textes war es auch, die dem „Tannhäuser" auch die Achtung derjenigen verschaffte, die ihn musikalisch verdammten, und dieser waren gerade unter den Musikern, den Ästhetikern und Kritikern von Fach und den ersten Geistern Deutschlands nicht wenige. Das große Publikum hatte sich bei der ersten Aufführung in Dresden (am 19. Oktober 1845) ohne Widerstand auf die neue Bahn führen lassen und der großen Erscheinung auch bei den Wiederholungen kräftig zugejubelt — jene aber, die eine bestimmte Vorstellung von

musikalisch-dramatischen Gesetzen und dem Wesen der Oper mit sich herumtrugen, waren schwieriger und beriefen sich auf ihren verstaubten Canon. Julian Schmidt wirft dem „Tannhäuser“ im Vollgefühl seiner ganzen Unfehlbarkeit „einen sehr empfindlichen Mangel an musikalischer Empfindung“ vor und findet den Schlußact so verschwommen-träumerisch, die „gemachte christliche Resignation“ aber so deprimirend, daß man erst draußen, in der freien Luft, wieder erlöst aufathme. Moritz Hauptmann, ein gewissenhafter Hüter der strengen musikalischen Form, aber ohne Verständniß für das Wesen des Dramatischen, das auch das Musikalische beeinflußt und seinen Gesetzen unterwirft, findet, die Oper sei der Richtung und der Absicht nach etwas sehr Unkünstlerisches und von musikalischen Perioden keine Rede. Unter des Componisten eigener Leitung, unter der glanzvollen Ausstattung und guten Dresdner Capelle würden die Leute wohl noch eine Zeit lang glauben, es möge sehr schön sein, man verstünde es nur nicht, der Nebel sei eine Welt von Sternen. So zu lesen in des würdigen Mannes Briefen an seinen Freund Hauser. Das alte, heutzutage kaum mehr verständliche Lied von dem Musik- und Melodienmangel des „Tannhäuser“ ertönt aber noch stärker in einer Schrift »Modern Music« des englischen Musikkritikers John Hullah, der ganz einfach sagt: »I find in the pieces of which the Tannhauser is composed an entire absence of musical construction and coherence, little melody and that of a most unoriginal mesquin kind.« Aber wenigstens dem Text weiß doch auch dieser Gegner etwas Gutes nachzusagen, wie es Moritz Hauptmann, wie es selbst Robert Schumann gethan. Ein wahrer Greuel ist jedoch Allen die Ouverture. Hauptmann bezeichnet sie Spohr gegenüber als „gräßlich, unbegreiflich, lang und langweilig“, und Franz Grillparzer, der nicht nur ein großer Dichter sondern auch eine musikalisch organisirte Natur war, übt seinen scharfen Witz an ihr, indem er unter der Maske des größten Ernstes mit einigen Freunden über ihre Bedeutung streitet. „Mein Herr!“ schreibt er (Sämmtliche Werke, Bd. 9, pag. 146) „Ich habe die Ouverture zum „Tannhäuser“ gehört und bin entzückt. Heißt das: gegenwärtig, denn während des

Anhörens thaten mir die Ohren ziemlich weh. Ich bemerkte aber gleich, daß es sich hier nicht um ein Vergnügen für das Ohr, sondern um deren Sinn und die tiefere Bedeutung handle. Über diese Bedeutung waren übrigens ich und einige neben mir sitzende Kunstfreunde, die damals gleich mir nicht einmal den Titel des Werkes kannten, sehr im Zweifel.

Der Eine meinte, die Musik drücke den russisch-türkischen Krieg aus, wo die Posaunen und Trompeten des christlichen Chorals den Todesmuth der Russen und das Zittern der Violinen die Furcht der Türken versinnlicht, obwohl in Wahrheit die Türken sich nicht sehr zu fürchten schienen.

Ein Zweiter meinte, es stelle den Eisstoß dar.

Zwei Andere dachten, der Eine auf die Erschaffung, der Andere auf den Untergang der Welt.

Endlich gab uns ein freundlicher Mann, leider erst am Schlusse der Ouverture, das Programm des Verfassers. Nun erst waren wir im Klaren und beschlossen, diese herrliche Ouverture bei keiner späteren Aufführung zu versäumen.

Ein alter Herr, der hinter uns saß, meinte zwar, man sollte lieber nur das Programm lesen und die Musik gar nicht hören, um die Meinung des Tondichters ganz zu fassen; aber wer wird auf Leute achten, die hinter der Zeit zurückgeblieben sind?

Es lebe der Fortschritt!“

Man sieht, wie die Begriffe schwankten, wie weit die Meinungen aus einander gingen. Einem Dichter wie Grillparzer wird übrigens Niemand seine Auffassung übel deuten. Es zeigt sich hier nur aufs Neue, daß ein Genie, das sich dilettirend auf ein anderes Gebiet begiebt, dort ganz so gebunden und von engen Vorurtheilen beherrscht ist, wie es auf seinem eigenen frei ist. Goethen erging es ähnlich, und ganz wunderliche Dinge kann man in dieser Beziehung bei den großen Männern des öffentlichen Lebens beobachten. Friedrich der Große, der fast allen Gebieten der Kunst und des Wissens seine Interesse zuwandte, bevorzugte in der Musik die ausdruckslose Flöte und die weichliche Composition Grauns, in der deutschen Lite-

ratur ließ er nur die „Mädcheninsel“ von Goetz gelten; Fürst Bismarck erfreut sich an der „Familie Buchholz“ und läßt sich von dem Liede des wackeren Lortzingschen Waffenschmieds bis zu Thränen rühren. Zudem hatte Grillparzer sich in seinen ästhetischen Studien so etwas wie eine Theorie der Oper zurechtgelegt, die darin gipfelte, daß keine Oper vom Gesichtspunkt der Poesie betrachtet werden solle und daß von diesem jede dramatisch-musikalische Composition Unsinn sei, sondern vom Standpunkt der Musik: als ein musikalisches Bild mit darunter geschriebenem, erklärendem Texte. „Die von einer Oper eine rein dramatische Wirkung fordern, sind gewöhnlich jene, die dagegen auch von einem dramatischen Gedichte eine musikalische Wirkung begehren.“ Grillparzer sah eben nicht ein, daß in der Oper eine Reihe von Factoren ein Bündniß schließen, das niemals ganz rein aufgeht.

Was nun die Ouverture betrifft, so ist sie in ihrem musikalischen und dramatischen Gehalt von so lichtvoller, sich selbst auslegender Klarheit, daß es einer Verirrung ihres Schöpfers gleicht, daß er sie programmatisch zu deuten versucht und ihr bei dieser Deutung Dinge untergelegt hat, die der musikalischen Schilderung theilweise völlig versagt, in der Ouverture darum auch nicht zu finden sind, während andere, musikalisch vielleicht darstellbare, doch jedenfalls überflüssig und ohne diese Deutung und selbst mit ihr aus derselben weder herausgehört noch -gefühlt werden. Gegen den Pilgerchor, hier das Symbol des religiösen Elements, der „himmlischen Liebe“, erhebt sich die schwüle, sinnlich-berauschende, lockende Gaukelei des Venusbergs; sie erlangt Macht über den Helden, dessen Hymnus in ihren lüsternen Mysterien jauchzt, bis die alten weihevollen Töne auf's Neue erklingen, näher und näher dringen, den teuflischen Spuk verscheuchen und dem Heiligen den Sieg erkämpfen. Man könnte dabei auch noch gelten lassen, was Wagner von den schwirrenden Sechzehnteln wissen will, die über dem Motiv des Pilgerchors flattern: daß sich jenes Säuseln der Lüfte, das uns zuvor wie schauriges Klagegetön Verdammter erklang, zu immer freudigerem Gewoge hebt, so daß endlich, als die Sonne

prachtvoll aufgeht und der Pilgergesang in gewaltiger Begeisterung aller Welt und Allem, was ist und lebt, das gewonnene Heil verkündet, dieses Gewoge zum wonnigen Rauschen erhabener Entzückung anschwillt. „Es ist der Jubel des aus dem Fluch der Unheiligkeit erlösten Venusberges selbst, den wir zu dem Gottesliede vernehmen. So wallen und springen alle Pulse des Lebens zu dem Gesange der Erlösung, und beide getrennten Elemente, Geist und Sinne, Gott und Natur, umschlingen sich zum heilig einenden Kusse der Liebe.“ Man könnte, sage ich, selbst das noch gelten lassen, obgleich ich mich gegen diese kundrygleiche Errettung, gegen diese Läuterung der Hölle selbst etwas skeptisch verhalte, um so mehr, als ja der „Tannhäuser“ selbst uns nichts davon zu melden weiß. Woher wissen wir aber, daß mit dem ersten Verhallen des Pilgerchors der Abend dämmert, daß die Geheimnisse des Venusbergs sich uns beim „Einbruche der Nacht“ entschleiern, wie Wagner in seinen „Programmatischen Erläuterungen“ will? Sagt uns die Ouverture wirklich, daß Tannhäuser, der Sänger der Liebe, naht, von der verlockenden Erscheinung angezogen, daß er sein stolz jubelndes Liebeslied ertönen läßt, „wie um den üppigen Zauber zu sich herzuzwingen“? Sagt uns die Ouverture gar, daß dieser Tannhäuser eine „schlanke männliche Gestalt“ ist? oder versteht sich das so ganz von selbst? Ich kenne Poeten und Musiker genug, die dem Sänger des Venusbergs an Leidenschaftlichkeit nicht nachstehen und die dennoch im Wuchs einem Falstaff mehr als einem Junker Spärlich gleichen. Die Musik weiß von solchen Dingen nichts und der Inhalt, den sie uns fühlbar aufzwingt und dessen Verständniß uns das Drama besiegelt, geht auch ohne solche Détails groß und klar in den Tönen auf. Man versteht diese ungemein charakteristische Ouverture auch ohne Wagners Glossen und man genießt sie reiner, wenn man diese vergißt. Es giebt rein musikalisch betrachtet weit größere Musikstücke (ich selbst gehöre nicht zu den besonderen Verehrern der Violinen-Sechzehntel), aber ein in seinen großen Massen klarer gegliedertes, klangschöneres, wirkungsvolleres Werk und eine glücklichere Einführung in die Oper selbst kann es nicht geben.

Wie Wagner im „Tannhäuser“ seit dem „Holländer“ seinem Ziele näher gerückt ist, das ist ganz bewundernswerth. Die Oper bedeutet eine Vermehrung der harmonischen und instrumentalen Ausdrucksmittel, im Vergleich zu ihren Vorgängerinnen ganz so reich wie die des „Freischützen“ zu den seinen. Dabei vollzieht sich Alles ohne den mindesten Zwang, und die Modulation im Pilgerchor z. B., die mit dem sechzehnten Takt der Ouverture eintritt, anscheinend so unruhig und von der hundertsten in die tausendste Tonart übergehend, fließt doch melodisch sowohl wie harmonisch ganz natürlich dahin, die Frucht einer unmittelbaren musikalischen Eingebung, nicht eines künstlichen Raffinements. Dazu kam nun, daß Wagners sinnlich-leidenschaftliches Künstlernaturell durch den Stoff provocirt wurde. „Es war eine verzehrend üppige Erregtheit, die mir Blut und Nerven in fieberhafter Wallung erhielt, als ich die Musik des Tannhäuser entwarf und ausführte“ schreibt er, und es ist nur begreiflich, daß seine Berührung mit einem verführerischen Leben wie in jeder großen Natur auch in ihm die Reaction, den Wunsch nach Befreiung, nach Erlösung weckte. „Mein ganzes Wesen war in verzehrender Weise dabei thätig, daß ich mich entsinnen muß, wie ich, je mehr ich mich der Beendigung der Arbeit näherte, von der Vorstellung beherrscht wurde, ein schneller Tod würde mich an dieser Beendigung verhindern, so daß ich bei der Aufzeichnung der letzten Note mich völlig froh fühlte, wie als ob ich einer Lebensgefahr entgangen wäre.“ Man müßte keine Nerven haben, wenn man dies völlige Aufgehen des Schöpfers in seinem Stoff nicht spüren könnte.

Wilder, zügelloser, berauschender ist das Jauchzen der Sinnlichkeit niemals in Tönen geäußert worden als in der Orgie, die die Scenen im Venusberge einleitet. Das schwirrt, flattert und gaukelt dahin, das tanzt zu Cymbeln und Becken, das lockt von fern mit Oboen und Clarinetten, daß Einem die Sinne schwinden; und wenn eine schlangengleiche Figur aus den Bässen und Fagotten emporsteigt, von den Oboen und Clarinetten aufgenommen und fortgeführt wird, dann ist es, als würden uns die Glieder von unsicht-

baren Händen umstrickt. Wie vornehm kühl, wie castalisch rein ist der Spuk in Glucks „Armida“ dagegen! Und doch ist bei Wagner der ganze wirre Taumel fern von jeder Gemeinheit. Das spürt man niemals deutlicher als wenn man sich die Tänze der Nonnen des „Robert“ oder das Ballet im vierten Act der „Afrikanerin“ in die Erinnerung ruft. Jene verführen den Herzog der Normandie mit bestimmten Tanznummern, rein äußerlich, innerlich kalt, während die Madagassinnen zu Selicas und Vascos Vermählung eine ebenso kalte, doch aber prickelnde, ordinäre Weise, „Ihr leichten Schleier“ singen — es sind die Künste der Dirnen. In den Klängen des Venusberges aber lebt und webt eine zwar fesselloſe (wie es der Stoff gebot), aber doch große, feurige, wahre, begeisterte Leidenschaft — und diese ist durch sich selbst vor der Gemeinheit sicher. Die wirkliche Leidenschaft adelt jede, auch die gewagteste Situation. Nur das würde verfehlt sein, wenn dieselben Töne, die wir im Venusberge bewundern, weil sie so ganz zu der Situation taugen, auch in der Welt der Himmelsfreuden gehört würden, und vor diesem Mißgriff hat sein Genius den Componisten bewahrt. Im Allgemeinen schreibt man ja der Musik Richard Wagners den sinnlichen Charakter zu, und ohne Zweifel ist er von allen, die in Betracht kommen, der heißathmigste, sinnlichste von Allen; auch hat er seine Mittel im Verlauf seiner Entwicklung oft stärker gewürzt als schön und nöthig war und in seinen späteren Werken in einer Verzückung nervöser Empfindung geschwelgt, wo ein klarerer, ruhiger Ausdruck der richtigere gewesen wäre — aber im „Tannhäuser“ wäre dieser Vorwurf unbegründet. Vielleicht geht er ein einziges Mal zu weit: im Vorspiel zum zweiten Act, wo die tolle Triolenjagd der Streichinstrumente im Fortissimo (~~eine Copie des Jubels am Schluß der großen Leonoren-Ouverture~~) für die Freude der Elisabeth über Tannhäusers Wiederkehr, die sie doch ausdrücken soll, gar zu wüst und exotisch gerathen ist. Im Übrigen aber sind die beiden feindlichen Welten scharf geschieden. Zwar nimmt die Inbrunst der Empfindung, je stärker sie ist, desto leichter einen schwärmerischen, das Übersinnliche einen sinnlichen Ausdruck

an (die verzückten Heiligen), aber in dem aus tiefster Seele fließenden Gebet der Elisabeth ist auch diese, so naheliegende und kaum vermeidbare Grenze nicht beschritten. Es erschüttert, rührt und hält sich doch von jeder Verhimmelung frei. Und ebenso fern von der Gefahr bewahrt sich der Componist, wenn er das in dieser frommen Seele neu und räthselhaft erwachende Liebesleben schildert. Allein, sich selbst überlassen, in der Begrüßung der „theuren Halle“ hebt sich mit den weitspannenden Accorden und der wogenden Melodie ihr Busen und fast heroisch feiert sie das unerwartete Glück — aber dem Geliebten gegenüber verwirrt sie die holde Scham, sie senkt die Augen, staunt das Räthsel ihres eigenen Herzens an, und wie ein Hülferuf klingt die rathlose Frage „Heinrich, Heinrich, was thatet ihr mir an?“ Es giebt in der gesammten Opernliteratur nicht viel so meisterhaft declamirte und zugleich dem innersten Herzen abgelauschte Wendungen wie diese, nicht viel Gestalten, die von widersprechenden Empfindungen hin- und hergeworfen doch so ganz einheitlich und lebensvoll sind.

Die strenge Form der Arie, des Ensembles, der absolute Gesang ist zu Gunsten der Declamation weit mehr noch als im „Holländer“ zurückgedrängt und in dieser Art des Psalmodirens, wie es Wagners Gegner unter Hinweisung auf Lully genannt haben, geht die Ansprache des Landgrafen an seine Gäste weiter als eins der älteren Musikstücke Wagners und ganz so weit wie die ihm verwandten Anreden und Erörterungen des Königs und Telramunds im „Lohengrin“. In gewissem Sinne auch die Vorträge der Sänger, aber diese sind doch wieder von besonderem, durch die Situation bedingten Charakter: sie singen eben ein Lied zur Harfe. Da dies „Lied“, wie doch anzunehmen ist, ein improvisirtes sein soll, begreift sich der rhapsodische Anfang eines jeden, die Pausen, die Arpeggien, wenn man also will der recitativische Charakter, während in der zweiten Hälfte der Sänger als solcher waltet und seine Empfindungen in geschlossener Form vorträgt. So währt bei Wolframs erstem Gesang der rhapsodische Theil bis zu den Worten „Andächtig sinkt die Seele in Gebet“, während die Stelle „Und sieh, mir zeiget sich ein

Wunderbronnen“ melodisch dahinfluthet und erst dann abbricht, wenn Wolfram sich von seinem Thema ab und den Gästen zuwendet, also bei den Worten:

Ihr Edlen mögt in diesen Worten lesen,
Wie ich erkenn' der Liebe reinstes Wesen.

Vortrefflich ist es auch, wie sich bei jedem der Sänger dieser Proceß in besonderer Form vollzieht, wie der am Meisten lyrisch geartete Walther auch seinen recitativischen Theil (und er kommt streng genommen aus einer direkten Anrede an Tannhäuser nicht heraus) sofort melodisch gestaltet, während bei Biterolf, bei dem sich die Trennung wieder ganz genau anzeigt, der Beginn einen dem bedrohlich angeschwollenen Streite entsprechenden dramatischen Charakter annimmt, bis bei seinen Worten „Wenn mich begeistert hohe Liebe“ der melodische Theil, die eigentliche Liedweise, einsetzt. Ganz ähnlich gestaltet sich der Vorgang bei Tannhäuser, nur daß er, der sangeskundigste und am Stärksten empfindende von Allen, besser singt als Alle. In der Krisis platzen dann die Gegensätze ohne jede Vermittlung auf einander: Wolfram hat rhapsodisch den Himmel um seinen Segen angefleht und stimmt nun seinen breiten schwungvollen Hymnus an, den man vielleicht nicht als Improvisation aufzufassen braucht; es kann seine besondere Weise sein, ihm eigen wie Wappen und Wahrspruch dem Ritter, ihm eigen wie seinem Gegner der Dithyrambus auf die Liebesgöttin, mit dem dieser, um den letzten Trumpf auszuspielen, antwortet. Dramatischen Gesetzen ist er als „Lied“ natürlich völlig entzogen, aber es ist Schade, daß er musikalisch nicht höher steht. Er ist nicht flüssig genug, zu zerhackt, melodisch schlecht geführt und, so berühmt er auch geworden ist, doch die des Ruhms am Wenigsten werthe „Nummer“ des Ganzen. Gerade mit ihm hätte Ritter Heinrich sein Allerbestes geben müssen und gerade da hat er es — eine Schicksalstücke — nicht gethan.

Anscheinend am Weitesten entfernt sich Wagner in dem die Oper einleitenden großen Zwiegespräch Tannhäusers mit der Venus von der alten Form, und von dem Wesen des „Duetts“ hat dieser

lang ausgesponnene Satz allerdings kaum ein Jota an sich. Er ist eine vollkommene „Scene“ geworden, in der sich die Stimmen nur einmal vorübergehend, flüchtig zusammenfinden. Aber der Componist hat doch gerade in dieser dramatisch angelegten und durchgeführten Scene seiner Gesangslust mehr, als es auf den ersten Blick scheint, nachgegeben, und wenn die Partie der Venus für undankbar gilt, so liegt dies weniger daran, daß sie gesanglich schlecht bedacht, als daß sie nicht immer gut declamirt ist: wovon die Stelle „Ha, so sei verfluchet von mir das ganze menschliche Geschlecht!“ eine Probe geben kann. Im Übrigen ist Wagner gerade in ihr dem bloßen Psalmodiren mit Fleiß ausgewichen. Sowohl der entzückende Satz in Fis-Dur „Geliebter, komm“, der schon in der Ouverture eine so bedeutende Rolle spielt, als der breit ergossene „Hin zu den kalten Menschen flieh“ sind melodisch besser als declamatorisch, und in der letzterwähnten Stelle kommt sogar der Wagner des „Rienzi“, wenn auch nur mit der Fingerspitze, wieder zum Vorschein. Es ist dem Componisten vom Standpunkt der Gesangstechnik allerdings vorzuwerfen, daß er an den Umfang der Partie zu weit gehende Anforderungen gestellt und die Noten nicht immer gesanglich bequem gesetzt hat: verfügt aber eine Sängerin über die nöthige Höhe und Tiefe, über den Glanz der Stimme und (was das Wichtigste ist) über das leidenschaftliche Temperament, ohne das die Venus wirkungslos bleibt, dann verschwindet die alte Klage über die „Undankbarkeit“ der Rolle in nichts und die Gestalt wächst zu einer Höhe an, die es uns erst ganz begreiflich macht, welche Gewalt sie über den Helden und Sänger hat und eine wie gefährliche Gegnerin sie für Elisabeth, die Kirche und den Himmel ist.

Solche Stellen, in denen Wagner der Musiker Wagner dem musikalischen Dramatiker den Rang abläuft, finden sich auch sonst noch überzahlreich, bald mit innerer Begründung, bald völlig unmotivirt. Oder welcher Grund ließe sich dafür anführen, daß Wolfram seinem Freunde die Beschreibung des Eindrucks, den sein Scheiden auf Elisabeths Gemüth gemacht, in einem fast ganz geschlossenen, melodischen (ariosen) Musikstück zum Besten giebt, das

bis auf den schönen, schwärmerischen Mittelsatz „War's Zauber, war es reine Macht" nicht sonderlich gelungen ist? Gewiß keiner. Denn zum wirklichen Gesang giebt diese Mittheilung dem Dramatiker im Grunde gar keine Gelegenheit. Auch das kraftvolle, Ohr und Seele sättigende Septett der Männer, des Landgrafen Stelle „So bleibe denn unausgesprochen" sind solche unbedingte Huldigungen an die Musik. Wie wohl muß es Wagnern gewesen sein, wenn er diesem Drange ohne Scrupel nachgeben konnte, wenn ihm das dramatische Gewissen nicht zu schlagen brauchte: in dem Liedchen des Hirtenknaben, Wolframs Gesang an den Abendstern und dem prächtigen Marsch, diesem allen Glanz des Ritterthums und der Minne wiederstrahlenden Meisterstück, dem classischesten Werk seiner Gattung, das uns nach dem Mendelssohnschen „Hochzeitsmarsch" beschеert ist.

Auch die Praxis der sogenannten Leitmotive wird im „Tannhäuser" gefördert. Sie treten im Ganzen aber noch bescheiden, nicht allzu häufig und immer mit einem ganz bestimmten Sinn im Orchester auf: sie künden durch den Mund der Instrumente, was in der Seele der dramatischen Gestalt vor sich geht, wenn diese selbst schweigt. Keineswegs laufen sie also diesen gleichsam wie ein Herold voran, keineswegs bilden sie den Zettel, der ihnen wie in der Marionettenkomödie zum Halse heraushängt. Sie folgen dem Affekt, nicht der Person, und oft sind sie geradezu Erinnerungsmotive, wie jenes wenn auch nicht erste, so doch zuerst in der Musikgeschichte scharf in die Augen springende Motiv des Spottchors in Webers „Freischütz", das in der Wolfsschlucht wiederklingt, d. h. in Maxens Seele lebendig wird und ihn nunmehr unwiderruflich zum Kugelguß treibt — damit er nicht zum zweiten Male dem Hohn der Bauern verfalle. Von dieser lichtvollen Klarheit ist nun zwar keins der Leitmotive des „Tannhäuser", aber es ist vortrefflich, wenn bei der auf den Helden bezüglichen Wendung in der großen Rede des Landgrafen die Melodie aus Wolframs Begrüßung „O kehr zurück, du kühner Sänger" laut wird; wenn die lüsternen Accorde und die schlangengleiche Figur aus dem Venusberg aus dem Dämmer der Erinnerung aufsteigen, sobald Tannhäuser sich anschickt der Sänger-

zunft sein Evangelium zu verkünden; wenn Elisabeth dem Wolfram, bevor sie zum Tode schreitet, noch einmal für seine unwandelbare Treue von Herzen Dank nickt und dazu mit einer fast liebenswürdigen Beziehung die Töne der Stelle erklingen „Der Sänger klugen Weisen lauscht' ich sonst wohl gern und viel"; wenn ihrem Abgang Wolframs weihevolles Lied „Dir hohe Liebe töne begeistert mein Gesang" im Orchester nachhallt; wenn endlich in Tannhäusers Hirn schmerzlich die Erinnerung an den Unglückstag in Rom brennt, diesen Tag, der mit seinem Sonnenglanz, seinem Festespomp, seinen „himmlischen Gesängen" für ihn nur Bitterniß im Schooße trug, und zu seiner Erzählung immer und wieder das vielfältig instrumentirte Motiv der ewigen Stadt am Tiber im Orchester vernommen wird, das wir aus der Einleitung zum dritten Akt kennen. Das ist aber auch Alles und es ist einfach genug. Zum System entwickelte Wagner das Mittel der Leitmotive erst in seinen späteren Werken, und welch eine Überfülle geistreicher Combinationen er damit gewann, wie alle innerlich verwandten Motive auch äußerlich verwandt werden, Stamm, Äste, Zweige und Blätter ein und derselben musikalischen Grundform darstellen, das ist oft geradezu verblüffend. Ob es auch immer ganz so dramatisch deutlich ist, ob ein solcher Aufwand von Scharfsinn wirklich erforderlich war, um vor den Hörer das oft sehr complicirte Handlungsnetz übersichtlich auszubreiten, ob nicht dieses fortwährende Hindeuten auf eine innere Beziehung den Genuß behindert, statt ihn zu fördern, ob es nicht in dem Hörer ein Gefühl der Verlegenheit erweckt, als fühle er sich unter polizeilicher Controle — das ist dann zu untersuchen, wenn die Schöpfung selbst dazu Gelegenheit bietet, also etwa bei dem „Ring des Nibelungen". In Bezug auf den „Tannhäuser" wäre es müßig.

Bekanntlich war „Tannhäuser" das erste der Wagner'schen Musikdramen, das der Componist auf außerdeutschen Boden zu verpflanzen versuchte, und über das Schicksal des Werkes in Paris besitzen wir von ihm ein längst veröffentlichtes, an seinen dortigen Freund und Förderer Villot gerichtetes Schreiben, das wohl für authentisch gelten darf. Zwar mochte Wagner den Umstand, daß

dem romanischen Empfinden das Verständniß für den urgermanischen Stoff und seine Behandlungsweise nur mühevoll und langsam erschlossen werden konnte, zu gering angeschlagen haben, und in Betracht dessen ist sein Glaube, daß das große, unbefangene Publikum dem Werk seinen Segen gegeben haben würde, wenn nicht der „Jockeyclub", der sich um seine gewohnten Ballets in der Mitte der Oper gebracht sah, den Erfolg systematisch verhindert hätte, nicht unbedingt zu theilen — ganz gewiß aber wäre es zu den scandalösen Scenen, die auch in Deutschland mit Behagen weiter berichtet wurden und den ärmlichsten Spott gegen den ohnehin so viel verfolgten Mann entfesselten, nicht gekommen, wenn der Tannhäuser durch die Habitué's nicht hartnäckig hätte zu Fall gebracht werden sollen. Diese einflußreichen, den ersten Gesellschaftskreisen der französischen Hauptstadt angehörigen Leute hatten ihren Zweck bei der ersten Aufführung noch nicht erreicht, denn trotz der taktlosesten Opposition und der Ausbrüche heftigen Lachens bei den geringfügigsten Anläßen ließen, wie Wagner berichtet, „weder meine Sänger (Niemann, Morelli, M^lle^ Sax) sich werfen, noch das Publikum sich abhalten, ihren tapferen Anstrengungen, denen oft reichlicher Beifall lohnte, seine theilnehmende Aufmerksamkeit zu widmen; am Schlusse aber wurde beim stürmischen Hervorruf der Darsteller endlich die Opposition gänzlich zu Boden gehalten". Desto ergrimmter sorgten sie bei der ersten Wiederholung für den Ruin durch Jagdpfeifen und Lärminstrumente aller Art, deren Getöse die Oper von der Mitte des zweiten Aktes bis zum Ende begleitete, und als der „Tannhäuser" deßungeachtet und halb wider des Componisten Willen zum dritten Male angesetzt wurde, erneuerten sie begreiflicherweise den Scandal mit verstärkten Kräften. Nun aber zog Wagner sein Werk, wie mir scheint mit vollem Rechte, zurück. Mochte immerhin das Theater für die zunächst angekündigten Wiederholungen schon im Voraus verkauft, das Publikum gegen die Ruhestörer erbittert, Napoleon und Eugenie dem Werke geneigt geblieben und ein Protest von Künstlern gegen die „Jockeys" in Umlauf gesetzt sein — immer war es doch mehr eine ordinäre Sensation als ein künstlerisches In-

tereſſe, das für oder gegen den „Tannhäuſer“ ſprach, und jener irgendwelche Nahrung zu geben, ſei die Veranlaſſung noch ſo rein, mußte einer künſtleriſch adligen Seele auf die Länge unerträglich ſein. Zu einem klaren Urtheil konnte es unter ſolchen Umſtänden aber nicht kommen. Darum aber hätte Wagner auch dem Beifall der erſten Abende nicht unbedingt trauen ſollen. Ihn als ein Zeichen des Verſtändniſſes und der Begeiſterung aufzufaſſen, wäre gleichbedeutend mit der Erhebung des Urtheils der Pariſer über das der ganzen Welt. Und wie hätten dieſe an die feſtgeſchloſſene Form, das Meyerbeer'ſche Pathos und den Theatereffekt um jeden Preis gewöhnten Hörer die völlig neue, ihnen ſo gänzlich fremde Erſcheinung mit ihrer deutſchen Schwärmerei, ihrer tiefen, leidenſchaftlichen Sinnlichkeit, ihrem ſittlichen Problem ſofort bei dem erſten Anhören würdigen ſollen? Gewiß und anerkannter Maßen trat eine kleine Partei kraftvoll und zielbewußt für die bedeutende Schöpfung ein, und Niemand wird ihr ihre Agitation verdenken: denn ohne eine ſolche Förderung, ohne den heftigſten Streit des Für und Wider iſt noch nie eine große That zur öffentlichen Geltung gelangt. Aber dieſe kleine Partei war nicht Paris. Dem größeren Theil des Publikums thut man aber wohl kein Unrecht, wenn man annimmt, es habe ſich mit ſeinem Beifall vor Allem gegen die unanſtändigen Störer gewandt und das Intereſſe und die Achtung, die es einem ernſten Werke entgegenbrachte, damit auch von Andern gefordert. Zweifellos war es auch von Vielem gepackt, von Vielem ergriffen worden, aber ſein Votum wäre vielleicht ein ruhigeres geweſen, hätte jene grundſätzliche Anfeindung gefehlt. Im Grunde ehrt man das Publikum mit dieſer Auffaſſung auch nur. Die andere, die es allerdings noch mehr ehren würde, liefe jedoch faſt auf den Glauben an ein Wunder hinaus. Der franzöſiſche Opernſtil und die Gewohnheiten des Pariſer Opernhauſes widerſprechen eben dem Tannhäuſer zu ſehr. Freilich beſeitigt auch die Schilderung, die Wagner uns giebt und die von anderer Seite beſtätigt wird, die häßliche Vorſtellung von einem allgemeinen Fiasco der Oper. Dies iſt eine offenbare Lüge. War (wie ich zu glauben gezwungen bin) der Beifall nicht ganz echt

und nicht nur künstlerisch inspirirt, so waren es die Bezeigungen des Mißfallens noch weit weniger: der gemeine Unterhaltungstrieb, die Lüsternheit und Frivolität der pariser Sportsleute, der jeunesse dorée, in deren Leben das Ballet vor und hinter den Lampen den Mittelpunkt bildet, lehnte sich gegen ein Kunstwerk auf, das von ihren Vergnügungen nichts wußte und wissen wollte, das auf ein gesammeltes Gemüth rechnet und keine Kunst kennt ohne Ernst, ohne Wahrheit, ohne Weihe.

Wer würde übrigens bei diesem Geschick, das den „Tannhäuser" im Jahre 1861 in Paris betraf, nicht an die unendlich wahren Worte erinnert, die Richard Wagner im Jahre 1841 bei Gelegenheit der Aufführung des „Freischützen" an die Franzosen richtete? Schöner und feiner als er hat den germanischen Genius und das deutsche Herz mit der französischen Operntradition Niemand contrastirt — und doch vergaß er, als es ihn selbst anging, seine eigene beredte Mahnung! Und doch — er hatte Recht! Einmal mußte der Kampf aufgenommen, einmal das Opfer des augenblicklichen persönlichen Interesses gebracht werden. „Tannhäuser" stürzte sich nur wie ein Winkelried in die Lanzen, um den späteren Werken die Gasse zu bahnen und sich freie Bahn zu schaffen, wenn er dereinst wiederkommen würde. Mochte die Mode eine kurze Weile triumphiren — die Zeit nahte auch, wo er sie bezwingen mußte, und wenn der „Freischütz", der das Allergeheimste und -Intimste des deutschen Wesens in sich aufgenommen hat und zu deutsch ist, als daß er allen Völkern verständlich werden könnte, auf eine Reise um die Welt verzichten mußte, so ist sie dem „Tannhäuser" fast mit Gewißheit zu prophezeien. Seit 1861 ist sein Verständniß bei den romanischen Völkern fast unglaublich gewachsen. Gerade von Seiten französischer Schriftsteller sind ihm die begeistertsten Huldigungen gebracht, die Pasdeloup-Concerte in Paris haben Wagners Musik dem Verständniß der Nation nahegebracht und nur der Chauvinismus hat die abermalige Aufführung des Tannhäuser immer noch hinausgezögert. Aber sie wird Wahrheit werden, und wenn der französische Erfolg des urdeutschen Freischütz im Wesentlichen auf den zündenden Jäger-

chor beschränkt blieb, so wird der ebenso deutsche, aber großartigere „Tannhäuser“ mit seinem allgemein verständlichen, echt menschlichen, zu jeder Seele sprechenden Thema sich Aufmerksamkeit, Bewunderung und Liebe in England und Rußland wie in Frankreich, Italien und Spanien erzwingen. Wie wir den „Don Juan-Stoff“, so können und werden die Romanen den „Tannhäuser“ verstehen. Er ist ihnen gerade so fremd und doch verwandt wie der edle Don Juan-Tenorio den Germanen. Beides sind echt kosmopolitische Stoffe und beide sind in Kunstwerken zum Austrag gebracht, die die Gewähr des Sieges in sich tragen. Daß Mozarts „Don Juan“ trotz seiner anekdotischen Mängel von beiden das weltumfassendere, freiere und größere ist, ist mir persönlich zwar nicht zweifelhaft — aber um seiner Ganzheit, seiner Einfachheit, seiner großen Linien willen wird „Tannhäuser“ sich nicht weniger Herzen gewinnen — und vielleicht noch mehr.

Lohengrin.

„Aus einer Welt des Hasses und des Haders schien die Liebe verschwunden zu sein: in keiner Gemeinschaft der Menschen zeigte sie sich deutlich mehr als Gesetzgeberin. Aus der öden Sorge für Gewinn und Besitz, der einzigen Anordnerin alles Weltverkehrs, sehnt sich das unertödtbare Liebesverlangen des menschlichen Herzens endlich wiederum nach Stillung eines Bedürfnisses, das, je glühender es unter dem Drucke der Wirklichkeit sich steigerte, um so weniger in eben dieser Wirklichkeit zu befriedigen war. Den Quell wie die Ausmündung dieses unbegreiflichen Liebesdrangs setzte die verzückte Einbildungskraft daher außerhalb der wirklichen Welt und gab ihm, aus Verlangen nach einer tröstenden sinnlichen Vorstellung dieses Übersinnlichen, eine wunderbare Gestalt, die bald als wirklich vorhanden, doch unnahbar fern, unter dem Namen des „heiligen Grales“ geglaubt, ersehnt und aufgesucht ward. Dies war das kostbare Gefäß, aus dem einst der Heiland den Seinen den letzten Scheidegruß] zutrank und in welchem dann sein Blut, da er am Kreuz aus Liebe zu seinen Brüdern litt, aufgefangen und bis heute in lebensvoller Wärme als Quell unvergänglicher Liebe verwahrt wurde. Schon war dieser Heilskelch der unwürdigen Menschheit entrückt, als einst liebesbrünstigen, einsamen Menschen eine Engelschaar ihn aus Himmelshöhen wieder herabbrachte, den durch seine Nähe wunderbar Gestärkten und Beseligten in die Hut gab und so die Reinen zu irdischen Streitern für die ewige Liebe weihte. Diese wunder-

wirkende Darniederkunft des Grales im Geleite der Engelschaar, seine Übergabe an hochbeglückte Menschen wählte sich der Tondichter des „Lohengrin“ — eines Gralsritters — als Einleitung für sein Drama zum Gegenstande einer Darstellung in Tönen, wie es hier zur Erläuterung ihm erlaubt sein möge, der Vorstellungskraft sie als einen Gegenstand für das Auge vorzuführen.

Dem verzückten Blicke höchster überirdischer Liebessehnsucht scheint im Beginne sich der klarste blaue Himmelsäther zu einer wundervollen, kaum wahrnehmbaren und doch das Gesicht zauberhaft einnehmenden Erscheinung zu verdichten; in unendlich zarten Linien zeichnet sich mit allmählich wachsender Bestimmtheit die wunderspendende Engelschaar ab, die in ihrer Mitte das heilige Gefäß geleitend aus lichten Höhen unmerklich sich herabsenkt. Wie die Erscheinung immer deutlicher sich kundgiebt und immer ersichtlicher dem Erdenthale zuschwebt, ergießen sich berauschend süße Düfte aus ihrem Schooße: entzückende Dünste wallen aus ihr wie goldenes Gewölk hernieder und nehmen die Sinne des Erstaunten bis in die innigste Tiefe des bebenden Herzens mit wunderbar heiliger Regung gefangen. Bald zuckt wonniger Schmerz, bald schauernd selige Lust in der Brust des Schauenden auf; in ihr schwellen alle erdrückten Keime der Liebe, durch den belebenden Zauber der Erscheinung zu wundervollem Wachsthum erweckt, mit unwiderstehlicher Macht an: wie sehr sie sich erweitert, will sie doch noch zerspringen vor der gewaltigen Sehnsucht, vor einem Hingebungsdrange, einem Auflösungstriebe, wie noch nie menschliche Herzen sie empfanden. Und doch schwelgt diese Empfindung wieder in höchster, beglückendster Wonne, als in immer traulicherer Nähe die göttliche Erscheinung vor den verklärten Sinnen sich ausbreitet; und als endlich das heilige Gefäß selbst in wundernackter Wirklichkeit entblößt und deutlich dem Blick des Gewürdigten hingereicht wird, als der „Gral“ aus seinem göttlichen Inhalte weithin die Sonnenstrahlen erhabenster Liebe gleich dem Leuchten eines himmlischen Feuers aussendet, so daß alle Herzen rings im Flammenglanze der ewigen Gluth erbeben: da schwinden dem Schauenden die Sinne; er sinkt nieder in anbetender Vernichtung.

Doch über den in Liebeswonne Verlorenen gießt der Gral nun seinen Segen aus, mit dem er ihn zu seinem Ritter weiht: die leuchtenden Flammen dämpfen sich zu immer milderem Glanze ab, der jetzt wie ein Athemhauch unsäglichster Wonne und Rührung sich über das Erdenthal verbreitet und des Anbetenden Brust mit niegeahnter Beseligung erfüllt. In keuscher Freude schwebt nun, lächelnd herabblickend, die Engelschaar wieder zur Höhe: den Quell der Liebe, der auf Erden versiegt, führte sie von Neuem der Welt zu; den „Gral" ließ sie zurück in der Hut reiner Menschen, in deren Herzen sein Inhalt selbst segnend sich ergossen: und im hellsten Lichte des blauen Himmelsäthers verschwindet die hehre Schaar, wie aus ihm sie zuvor sich genaht."

Das ist die Deutung, die Richard Wagner dem Vorspiel seines „Lohengrin" mit auf den Weg gegeben hat. Es sind schwelgerische Worte, die nach Wagners Art mit allem Höchsten, Unbegreiflichen, Unsäglichen, Unwiderstehlichen gar zu verschwenderisch umgehen und durch diese ewigen Superlative die Deutlichkeit und die Überzeugungskraft der Darstellung beeinträchtigen, aber unter der bauschigen Hülle liegt doch ein faßbarer Kern, und die Erklärung, die dem musikalischen Verständniß des wundervollen Vorspiels aufhelfen will, trägt nichts hinein, was der unmittelbaren Phantasie und Empfindung zuwiderliefe. Können die Wahrnehmungen des Ohrs überhaupt in die des Auges übersetzt werden, dann ist hier der beabsichtigte Eindruck in der That auch der erreichte. Wie der Gral den Menschen näher und näher schwebt, um nach der unmittelbaren Berührung mit der Erdenwelt in Glanz und Wonnen wieder zu verschwinden, so naht sich auch Lohengrin von heiliger Stätte der profanen Menschheit, um nach kurzem Verweilen wieder zurückzukehren, woher er kam, und man könnte in dem Vorspiel fast auch die Segnungen der Gralsritterschaft und ihrer Sendlinge für die sündige Welt erblicken, wenn sein ätherischer Stoff dafür nicht zu zart wäre und wenn ihm nicht ganz der herbe und bittere Zusatz fehlte, womit das Drama „Lohengrin" schließt.

Abermals war Wagner im mittelalterlichen Sagenrevier suchen

gegangen und abermals hatte er eine köstliche Frucht heimgetragen. Zwar bot sie sich ihm nicht so ausgereift und saftig wie im „Tannhäuser", auch löste sie sich nicht leicht und frei vom Zweig. Gewisse Züge, die in Musik nicht löslich waren, hat Wagner ihr, einsehend, daß ihre einfachen Motive der Verstärkung bedurften, vollends selbst mitgegeben — aber die Grundlinien bleiben doch in ihrer Klarheit immer erkennbar und sie: Elsas Rettung durch Lohengrin, die Fahndungen des Widerspiels, die ihr das Gemüth verwirren, die Frage, Lohengrins Abschied und Elsas Zusammenbruch, sie reichen aus, unser Interesse zu fesseln, und von der wunderbaren Macht bestrahlt tönen sie wie die Memnonssäule.

Die Sage von Lohengrin entstammt dem großen Dichtungskreis des Gral und der Tafelrunde, in dem sich die Sagen vom Parcival (Parsifal), Titurel und Lohengrin wieder zu einer engeren poetischen Familie zusammenschließen. Vielfältig variirt nimmt sie in Nord- und Südfrankreich, bei den celtisch-bretonischen und iberischen Völkern verschiedene Gestalt an, als „rechte" und unechte „Märe": bei Kyot dort, bei Chretien de Troyes hier. Auf diesen Gegensatz der Dichterschulen, den u. A. Görres in seiner Ausgabe des Lohengrin (1813) breiter darlegt, bezieht sich die Stelle am Schluß des Eschenbachschen Parcival:

Hier sollte Erek nun sprechen
Der chunde mit Rede sich rechen
Ob von Troys meister Christian
Diesem Maere hat Unrecht getan,
Daz mach wol zürnen Kyot,
Der uns die rechten Maere entbot.

Nach der unrechten Märe, die Wolfram sich im „Parcival" nach der Chretien'schen Erzählung vom Lohengrin in dessen Roman „Erek" angeeignet, wurde die Erbin von Brabant nach ihres Vaters Tod von den Großen ihres Landes hart bedrängt, daß sie sich einen Gatten wähle. Sie aber vertraute sich in ihrer Demuth den Zürnenden zum Trotz Gott an und gelobte, wen er ihr sende, zu ehelichen, und nur den. Da bringt ein Schwan aus Munsalvaeske, dem

Schlosse des Gral, den Loherangrin, der zu Antwerpen landet, mit Freuden empfangen wird und mit dem einzigen Bedingniß, daß die Herzogin ihn niemals um seine Herkunft befrage, ihre Hand gewinnt. Aber nach Jahren des Glückes fragt sie doch — da naht der Schwan und der Held „fährt von dannen Wasser und Wege, bis wieder zu des Grales Pflege", dem trauernden Weibe und seinen Kindern drei Kleinodien hinterlassend: ein Schwert, ein Horn und einen Ring.

Ganz anders die Kyot'sche Gestalt der Sage, die sich im „Titurel" findet. Da wirbt Loherangrin um die schöne Belaye, die Erbin von Lyzaborie (dem späteren Lothringen), ohne daß sie in besonderer Noth gewesen, und erhält ihre Hand. Das Verbot einer Frage findet sich auch hier, aber da Belaye (Elsa) von ihres Gatten Ahnen, Gamuret und Parcival, Kunde hat, bezieht sich dieselbe offenbar nur auf Loherangrins Kommen und Gehen. Sie sorgt sich, „Unstete" möge ihn wieder aus Brabant vertreiben, und um die ewige Noth zu enden, sucht sie bei Zauberern und Sehern Rath und Trost, ohne ihn zu finden, bis eine verrätherische Kammerfrau den Helden im Schlafe überfallen läßt. Über hundert fallen bei seinem Erwachen, von dem Bewußtsein ihrer Falschheit gebrochen, zu Boden, aber die Übrigen dringen auf Loherangrin ein und tödten ihn.

Das mittelhochdeutsche Gedicht nun, das gegen Ende des dreizehnten Jahrhunderts unter dem Titel „Lohengrin" entstand und eine Zeit lang irrthümlich dem Wolfram zugeschrieben wurde, folgt der ersten Version, also der unechten Märe, behält die Fahrt im Schwanenwagen, die wiederum der Kern einer eigenen genrehaften, an die Häuser Jülich-Cleve geknüpften Märe, der vom Schwanenritter, wurde, bei und macht den Helden zu einem direkten Abgesandten des Königs Artus. Auf seinem wunderbaren Gefährt kommt er auf des Grals Geheiß, nachdem „ein Getön einer Schelle auf Montsalvatsch das Haus kam und wie man an dem Gral geschrieben fand, daß Lohengrin ein Kämpf sollt seyn einer Maget" (wie es in einer anderen Fassung, Fütterers cyklischem Gedicht von der Tafelrunde, heißt), um für die bedrängte Herzogstochter von Brabant,

Elsan (Belaye) zu Mainz wider ihren Feind Telramund zu streiten. Er überwindet diesen, vermählt sich mit der glücklichen Elsan und schickt sich (wie der Wagnersche Held) trotz Hochzeit und Flitterwochen sofort an, auf neue Kriegsabenteuer auszuziehen, ohne daran wie in der Oper gehindert zu werden: er kämpft mit dem Kaiser gegen die Ungarn, für den Papst gegen die Ungläubigen. Aber auch hier spielt die verhängnißvolle Frage ihre entscheidende Rolle. Als er zu seiner Gemahlin nach Köln zurückgekehrt, übertritt sie sein Gebot, nicht zu forschen, wer er sei und von wannen er komme, und als sie seiner Warnung nicht achtend die unselige Frage zum dritten Male thut, giebt er sich zu erkennen, nimmt aber sofort auch von ihr und dem Lande Abschied. Ganz auf den Boden der deutschen Geschichte, unter die Regierung Kaiser Heinrichs des Voglers verlegt (wozu den Verfasser die von ihm benutzte sog. Repgowische Chronik anregte), ist das Gedicht ein trefflicher Spiegel der Zeit- und Landessitten geworden, aber erheblichen dichterischen Werth besitzt es nicht. Äußerlich schließt es sich an den Sängerkrieg auf der Wartburg an, der bei seinem Beginn so eben geendet ist. Nur Klingsor und Wolfram sind zurückgeblieben „und wetterleuchten", wie Görres sich ausdrückt, „gleichsam dem vorübergezogenen Gewitter nach". Ein wunderlicher, schwieriger Disput zwischen den Beiden hebt an, Räthselfragen und ihre Lösung, bis der böse, mit dem Teufel verbündete Klingsor die Rede auf Artus und seine Massenie lenkt und Wolfram, auch von diesen letzten Dingen unterrichtet, von dem Kämpfer Andeutungen zu machen beginnt, den der Glocke Ton (zum Kampf für Elsan von Brabant) gerufen. Da fragen Alle, der Landgraf, die Frauen, Klingsor selbst, was es mit diesem Kampf für eine Bewandtniß habe, und Wolfram beginnt nun die eigentliche Märe:

Elsam von prabant die pflac
Swenn sie durch gebet an blosen knieen lac,
Daz sie ein schellen got zu eren hete.
Nu mercket, wie siez angevienc,
Swen der ougen saf von irem herzen gienc,
Do lute sie die schellen die viel stete

Davon artus und sin massenie wart betroubet,
Und lohengrin wart uz gesant,
Der ez nicht weiz, dem si nach frage erloubet.

Es ist ein schöner, rührender Gedanke, daß Gott das Geläut der kleinen Schelle, die Elsam an ihrem Paternoster trug, bis an den Sitz der Hülfe trägt.

Got löset reht wol wie er wil,
Keiner helfe sinen tugenden ist zu vil —

singt der Dichter.

Und gegen das Ende, als sich der Held in des Kaisers, der Kaiserin und aller Welt Gegenwart als Gamurets Enkel, Parcivals Sohn zu erkennen gegeben, das Geheimniß des Gralbergs, des „Muntschalfetsch“ offenbart, sein Weib dem Schutz des Kaiserpaares und ihrer Verwandten empfohlen und seine zwei Knaben zum Abschied geküßt, heißt es weiter:

Nu quam mit yle
Uf einem schiffe sin freunt der swan,
Alrerst hub sich clegelicher jamer an.
Er nam urloup und wolt gen zu dem schiffe.
Die hertzogin in umbevie;
Sie sprach: mein vil lieber herre, belibet hie.
Man sagt, daß er sie bi dem kinne begriffe
Und sprach, das enmac nicht sin, viel liebes lip da mine!
Und kust sie mer dan drizzic stunt.
Er sprach, hertz liep, got laz dich sin gesunt,
Hin mit dem swane sus fur der Antschowfine.

Man sieht daraus, daß der Schwan die Verwandlung, die er bei Wagner zu bestehen hat, in dem mittelhochdeutschen Gedicht nicht durchzumachen hat. Daß er Elsas Bruder, der durch bösen Zauber umgeschaffene junge Herzog Gottfried ist, ist Wagners Erfindung, wie es Telramunds auf Brudermord lautende Anklage, wie es die Figur der Ortrud ist. Wagner hatte das allerdings richtige Gefühl, daß die einfache Fabel, wie sie das Gedicht erzählt, der dramatischen Verstärkung bedurfte, motivirt und abgeschlossen werden mußte, und so erfand er denn das anekdotenhafte Détail, das der

Klarheit entbehrt und nicht sonderlich musikalisch zu nennen ist. Gewiß wäre Elsas Bedrängung von lästigen Freiern, die Rechte auf ihre Hand zu haben vorgeben, dramatisch nicht ausreichend gewesen, um einen der Gralsritter zum Kampf für die Geängstigte zu bemühen, und gewiß wiegt der Brudermord tragisch schwer genug — aber die Zauberpraktiken selbst, die den Knaben verwandeln, sind so kraus und verworren, daß man bei jedem neuen Anhören der Oper seine liebe Noth hat, sich in ihnen zurechtzufinden — ein Versuch, den das große Publikum ohnedies bald aufgiebt. Man ist nicht wenig erstaunt, wenn uns Ortrud noch in zwölfter Stunde mittheilt, der Schwan sei kein echter; das Kettlein, das er um den Hals trägt und das ihn so zierlich an den Nachen schließt, sei ihr magisches Werkzeug gewesen, womit sie dem Kinde einst die Federhülle geschaffen. Etwas dergleichen hat man gar nicht erwartet, die Lehnsfolge im Herzogthum Brabant und der junge Gottfried interessiren uns nicht; wohin dieser Bruder gerathen, darnach zu forschen hatten wir bereits aufgegeben. Und nun wird vor unseren Augen ein Knoten gelöst, von dem wir keine Ahnung hatten; wo die Seele auf der musikalischen Fluth verschwimmen möchte, werden wir gezwungen, peinlich genau auf das Wort und in ihm auf Dinge zu merken, die mit der Empfindung und folgeweise mit der Musik nichts zu thun haben — das ist ein Schnitt ins eigene Fleisch, ein Bruch in dem schönen, reinen Körper des Werks.

Auch das zweite Zaubermittel, das gegen den Helden angewandt werden soll, ohne daß es dazu käme, Ortruds Rath und der des von seinem Weibe rasch belehrten Telramund an Elsa, dem Schwanenritter des Leibes kleinstes Glied zu entreißen, um sein Geheimniß zu enthüllen, entbehrt der Verständlichkeit und des Interesses. Es ist hexenhaftes Brimborium, ohne allen psychologischen Sinn und Zusammenhang. Wagner fand es im „Titurel“, in der „rechten Märe“ vom Lohengrin. Nur daß die tückische Kammerfrau (die zu der Ortrud Wagners einige Züge hergeliehen) dort noch weiter geht, denn sie räth ihrer bekümmerten Herrin, ein Stück von des Helden Leibe zu essen, das man ihm im Schlafe ausschneiden könne. Elsa

(Belaye) aber erklärt entrüstet, man solle sie lieber begraben, ehe sie wolle, daß ihrem geliebten Manne auch nur ein Finger schwäre. Die Verrätherin inscenirt darauf den nächtlichen Überfall, den Wagner sich in bescheideneren Dimensionen angeeignet, den er aber so sehr Hals über Kopf, so skizzenhaft flüchtig ausgeführt hat, daß das Publikum im Theater nun wieder nicht recht weiß, was es daraus machen soll. Es ist eins der bei ihm gar nicht seltenen Beispiele eilfertiger Erledigung rein äußerer Vorgänge, die für die Handlung doch von Wichtigkeit sind, und deren beiläufige, man möchte sagen unlustige Behandlung doppelt auffällt, wenn man so eben erst einer psychologischen Entwicklung oder auch nur einer entwicklungslosen rein lyrischen Bewegung in breiter, langsamer Darlegung gefolgt ist. So steht neben dem großen Zwiegespräch Lohengrins und Elsas Telramunds Eindringen in das Brautgemach, so in „Tristan und Isolde“ neben der Liebesscene und Markes ermüdenden Klagen das hastige Gefecht Tristans mit dem ganz skizzenhaft abgefertigten Verräther Melot.

Im Übrigen aber hat sich der Meister den alten Stoff mit ebenso großem dramatischen als musikalischen Geschick dienstbar gemacht. Sein dichterisches Vermögen zeigt sich in der Blüthe, die Architektur der beiden ersten Akte ist nicht genug zu bewundern, und liegt dem Ganzen auch kein so tiefes und allgemein faßbares Problem wie im „Tannhäuser“ zu Grunde, so ist doch die der mittelalterlichen epischen Dichtung wohlbekannte „Frage“ und ihr Verbot stark genug, das Gemüthsleben zu erregen und an ihre Lösung eine große menschliche Erfahrung zu knüpfen. Man wolle nur keine besonderen mystischen Tiefen hinter ihr vermuthen! Es genügt schon, daß das Heilige verlangt, daß man ihm vertraue, daß man sich ihm gläubig hingebe, und es ist tragisch genug und leider gewöhnlich, daß der Zweifel es verscheucht. Elsas verbotwidrige Frage ist mehr als ein Ausfluß weiblicher Neugier. Sie, der der Gral das Heil geschickt, sie, die er aus tiefster Noth errettet hat, sie selbst zweifelt und versündigt sich mit ihrer Frage an der Macht, der sie Alles verdankt und die sich ihr und der ganzen Welt nie anders als segensreich verkündet hat.

Das stellt sich für das unbefangene Auge ganz einfach dar, und es ist meines Erachtens darum die lächerlichste Verkehrtheit, wenn man Lohengrin selbst zu einer Art tragischen Helden stempeln will, der die Erlösung, die er bringt, auf anderem Wege selbst sucht und nicht findet, und ich halte es für eine gröbliche Selbsttäuschung Wagners und eine Verfälschung der Wirkung seines großen Werkes, wenn auch er von derlei Dingen fabelt. Hat man denn wirklich die Empfindung, daß die lichte Welt, aus welcher der Schwanenritter herab in diesen trüben Erdennebel steigt, in ihm das Gefühl „lebenssehnsüchtiger Einsamkeit und Verödung, die Sehnsucht nach wahrer Menschwerdung, nach sinnenwirklicher Existenz“ geweckt hat, wie es der wortreiche Nohl ausdrückt, der in demselben Satz seines Buches über „Gluck und Wagner“ Lohengrin „den zu sich selbst und seinem höheren Bewußtsein gekommenen Geist des ganzen modernen Zeitalters“nennt? Und versteht man, was derselbe Sinnirer meint, wenn er fortfährt: „Und noch viel tiefer und deutlicher als selbst das Tannhäuserlied und die noch viel spätere Holländersage spricht schon dieser frühe mittelalterliche Lohengrinmythus es aus, wie denn der Geist derjenigen Volksart, die in der modernen Welt fruchtbringend zu herrschen berufen war, die germanische, jene naturtödtende Satzung aufgefaßt, welche aus einer wirklich göttlichen Menschheitslehre eine bestimmte Zeit und Anschauungsform willkürlich formirt hatte?“ Ist hier die Askese, der Coelibat gemeint? Aber der Erklärer scheint einige Sätze weiter von etwas Anderm zu reden, denn dort heißt es: „Denn ist es etwas Anderes, als das tiefinnerliche Gefühl, daß solche transscendental spiritualistische Auffassung des Lebenszweckes nicht Menschen bildet, sondern Schemen, nicht Leben giebt, sondern Tod, nicht Freude gebiert, sondern nie endendes Leiden“ — und „Dieser mit egoistischem Stolz auf sich selbst und seine eigene Herrlichkeit beschränkte, von dem wirklich lebendigen Menschthum kalt abgezogene Geist der Menschheit, er sehnt sich selbst nach wahrhafter Menschwerdung“ — und „Es ist ein laut mahnender Warnungsruf an die einseitig spiritualistische, vom wirklichen Dasein vornehm sich abschließende Lebensauffassung der modernen Mensch-

heit, dieser Lohengrinmythus". Welch' ein Irrgarten, welch' eine Wildniß! Hätten diese Leute Recht, was wäre dann der Gral und sein Heiligthum? Hätte Wagner im Parsifal an einen anderen Montsalvat als im Lohengrin gedacht? Steht dieser Reine, den die Taube aussendet, um zu erlösen, zu beglücken und in der Liebe selbst beglückt zu sein, steht er nicht über der Welt des Bedürfens, der nagenden und zerstörenden Eigenwünsche? Betont er nicht ausdrücklich, daß er nicht „aus Nacht und Leiden", sondern „aus Glanz und Wonnen" kommt? Das Menschenthum hat ihn wohl mit seiner Lust und seinem Leid erfaßt, aber trotz der Wehmuth im Herzen kann und muß er es wie den Staub von der Rüstung schütteln, um in das Land des Friedens und der Herrlichkeit zurückzukehren. Wohl giebt es auch dort Schwache, die den höchsten Geboten untreu werden, die Macht des Klingsor hat Manchen verlockt und Amfortas ringt mit der Wunde in der Brust brünstig nach Erlösung. Aber anerkannt hat das ganze neidwürdige Loos der Gralsgemeinschaft noch ein Jeder von den Rittern und Niemand hat den Abfall von ihr anders als den Verlust eines höchsten Glückes aufgepaßt. Und wenn man etwa entgegnen wollte, der „Parsifal" sei bekanntlich viel später entstanden als der „Lohengrin", und von diesem dürfe man auf jenen nicht schließen, so giebt es nur eine Antwort: spricht denn der ganze „Lohengrin" selbst nicht beredt genug? Verkünden jene wunderbaren Klänge, in denen der Segen von oben herabfließt, nah und näher kommt, voller und voller erschwillt, nicht eine unaussprechliche Harmonie, eine Seligkeit, die nicht von dieser Welt ist? Und diese reine Welt soll man sich nun plötzlich von tödtlicher, egoistischer Langerweile erfüllt denken, der zu entrinnen ein Glück ist, dieser selige Zustand soll nichts als eine Himmelsnoth, dieser ewige Frühling nichts als ein grünangestrichener Winter sein? Man komme nicht damit, dies Ideal vom Standpunkt des Lebemanns beurtheilen zu wollen, für den es sicherlich keine Reize bietet. Wie sie sich damit innerlich abfinden, das ist Sache der erwählten Ritter ganz allein, und ein prosaisches, noch so berechtigtes Genußbedürfniß würde sie nicht verstehen können. Genug, daß wir ihr Thun und Wesen als ein

ideales, über den gemeinen Erdenwünschen stehendes empfinden und empfinden sollen. Auch eine ewige Seligkeit dünkt den Menschen des Staubes langweilig und unerträglich; natürlich, denn es ist eben auch eine symbolische Vorstellung höchster Verklärung, mit der unsere Körperlichkeit nichts anzufangen weiß. Also Lohengrin kommt aus seiner Lichtsphäre in dieses Dämmerdasein, um die Wolken zu theilen, Rettung und Freude zu bringen, und als der Fluch der irdischen Unvollkommenheit die volle Erfüllung seiner wunderbaren Sendung unmöglich macht, kehrt er dahin zurück, wohl mit einem schmerzlichen Zug um die Lippen, wohl mit Leid und Trauer im Herzen, aber doch so ruhig und seines Gebotes gewiß wie der Engel, mit dem Jakob gerungen. „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn". Auch die himmlischen Geschöpfe sollen, wie es der religiöse Mythus will, über den Fall der Erdenkinder trauern. Und ein schwerer, bejammernswerther Fall ist Elsas Sturz von der Höhe ihres Glücks. Wenn aber bei dieser durch das ganze Werk selbst gegebenen Auffassung des Lohengrin ein unbefriedigender Rest zu bleiben und das Band, das den Ritter und sein jungfräuliches Weib verbindet, damit von seiner Innigkeit und Menschlichkeit zu verlieren scheint, so liegt das eben im Stoff, der überdies ja noch mit anekdotenhaftem Kleinkram (der Verwandlung des Bruders durch die Kette, seine Rückkehr nach einem Jahre der Ehe Lohengrins und Elsas u. dgl.) so reichlich durchsetzt ist, daß man wieder einmal deutlich spürt, daß die Sage, die so schlechtweg das künstlerische Idealgefäß mit dem künstlerischen Idealgehalt sein soll, nichts weniger als der reine Ausdruck großer Empfindungen ist, sondern neben diesen zugleich das krauseste, abenteuerlichste Détail birgt, das sich wunderlich genug daneben ausnimmt. Dem „Fliegenden Holländer" und den „Nibelungen" ergeht es gerade so. Und wenn es nun endlich eine Vermessenheit scheinen möchte, sich gegen die eigene Deutung des Dichtercomponisten zu erheben, der doch am Besten das Warum? und Wohinaus? seiner eigenen Schöpfung kennen müsse, so gilt auch darauf, daß sein Werk deutlicher spricht als seine Auslegung. Das Urtheil kommt oft in die Lage, sich gegen die Dichter mit ihren

eigenen Werken wenden zu müssen. So sind z. B. Schillers Ausführungen über „Don Carlos“ und die „Jungfrau von Orleans“, so vortrefflich sie sich lesen, doch größtentheils unstichhaltig und widerlegbar.

Dies Thema könnte hiermit verlassen werden, wenn nicht auch die Kehrseite noch zu betrachten wäre: das verschrobene Bild, das diese Auffassung aus der Elsa macht. Sie ist es, nach Rohl, „nach der Lohengrin sich sehnt, um in ihrer Errettung von der Erdennoth sich selbst zugleich von seiner Himmelsnoth zu erretten. Sie ist die Harmonie der Gegensätze, in denen das Leben sich umtreibt. Sie ist jenes „unbewußte Bewußte“, das man Mensch nennt, sie ist Natur und Geist zugleich und in Einem. Und wenn auch Lohengrin sich in ihr nicht zum Menschen miterlöst, wie unsere Gegenwart vielleicht noch Menschenalter und wohl gar Jahrhunderte gebraucht, um diese wahre Menschwerdung für die Wirklichkeit völlig zu gewinnen, wenn sie dieselbe überhaupt erreicht! — für die Dichtung wenigstens gewann sie durch diese echte Menschen- und Lebenserscheinung unser Meister Wagner: Elsa war es, die ihn den echten Mann und Menschen Siegfried finden ließ.“ Man glaubt zu träumen. Welche Verkennung des Naheliegenden! Welche Umkehrung des Richtigen! Betrachtet man die Handlung des „Lohengrin“ schlicht und unbefangen, wie sie sich darstellt, nicht unter irgend einem philosophischen Gesichtswinkel, nicht mit der Unterlegung einer Bedeutung, die sie hat oder haben könnte, was sehen wir dann? Einer Jungfrau, wider die eine fürchterliche Anschuldigung, die Klage des Brudermordes, erhoben ist, naht in höchster Bedrängniß durch einen wunderbaren Heilsschluß der Retter — „von Gott gesandt“, wie der König erkennt, wie es das Volk empfindet, wie es auch dem blödesten Auge erscheint. Ein Auserlesener vor Vielen ist er zum Streiter für die unschuldig Bedrängte ersehen, er besiegt ihren Gegner, gewinnt ihr Herz, das sich mit dem seinen durch die Macht der Situation blitzschnell verbindet, und ihre Hand. Eine Rettung ohne Gleichen. Nur eine einzige Bedingung knüpft der Befreier an das Glück der Erlösten, eine Bedingung, die nicht vielmehr als eine symbolische Bedeutung des schrankenlosen Vertrauens hat, denn an sich ist sie ohne Werth und

wohl auch ohne Sinn: Elsa soll weder das Geheimniß der Ankunft ihres Schützers, seinen Namen noch seine Art erfragen. Eine leichte Bedingung, wo das Wesen so deutlich für den wunderbaren Mann spricht, deutlicher als „Nam' und Art" thun könnten, eine leichte Bedingung, wenn man des Wortes des Don Cesar aus der „Braut von Messina" gedenkt:

Am reinen Glanz will ich die Perle kennen,
Doch ihren Namen weiß ich nicht zu nennen.

Befremdlich und störend mag es für die Liebende sein, den Namen des Geliebten nicht flüstern zu dürfen, aber — „heiße mich du, wie du liebst, daß ich heiße" sagt Siegmund zur Sieglinde, und von jeher war die Liebe in der Neubildung schmeichelnder Kosenamen erfinderisch. Was bedeutet es also viel, was für ein Weib, das mit diesem geringen Preis ihre Befreiung und ein überschwängliches Glück zu zahlen gewürdigt war? Man sollte glauben, ihr Herz wäre dieser Gnade so ganz voll, daß sie sich von nun blind auch in das Schwerste ergeben müßte, das etwa über sie verhängt worden wäre. Statt dessen leiht sie der ersten Verdächtigung, die ihr von schlimmster Stelle kommt, ihr Ohr, mit der weiblichen Neugier, dem alten Erbfluch der Frauen seit den Tagen der Eva und Pandora, mischen sich Angst und Eifersucht, und jeder Warnung zum Trotz thut sie, in ihrer verzückten Art fast außer sich gebracht, die verhängnißvolle Frage. Da ergeht das Gericht über sie: traurig, wehmüthig, aber streng, herb und ruhig: sie hat ihr Verderben, ihren Untergang beschworen.

Was ist an diesem jungfräulichen Weibe Großes? Aller Zauber mädchenhafter Jugend umfließt sie, holdselig ist sie in ihrer träumerischen Entrücktheit, holdselig, wie sie ihre heißen Wangen der frischen Nachtluft zur Kühlung beut, unsagbar lieblich in dem ersten süßen Geplauder der Brautnacht. Was sie fehlt, fehlt sie aus menschlicher Schwäche — aber was ist Großes an ihr, was berechtigt auch nur im Entferntesten dazu, sie die „Harmonie der Gegensätze zu nennen, in denen das Leben sich umtreibt", „Natur und Geist zugleich und in Einem"? Zu jeder frommen und gottergebenen Glaubensthat sollten

alle ihre Pulsschläge willig sein, unbegrenztes Dankgefühl sie ganz erfüllen — statt dessen versagt sie schon am ersten Tage in einer harmlosen Prüfung kläglich. Wofür wäre eine solche Frau die Erlöserin? Sie ist die Erlösungsbedürftigste Aller. Die Glorie des Himmels hat sich unmittelbar auf ihre Scheitel gesenkt, und ihr Blick starrt in die Nacht trüber, kleinlicher Zweifel. Es ist nicht anders: der Gnade, die ihr widerfuhr, erzeigt sie sich unwürdig. Ist hier eine Deutung zulässig, dann ist Elsa nur ein Bild der Menschheit, zu der selbst Götter nicht herabsteigen können, ohne verkannt zu werden, ja, der Menschheit, die gerade das Göttliche am Ehesten verkennt. Die Vermessenheit der Semele, die Neugier der Psyche entspringen demselben Born. Es ist die Menschheit, die den Heiland, der mitten unter ihr wandelt, ans Kreuz schlägt und damit noch ein gutes Werk zu thun vermeint. Ihr Schicksal, so trostlos es ist, läßt uns nicht einmal Raum für ein reinigendes Mitleid. Wir bejammern sie, ohne uns an dieser Trauer zu erheben und zu läutern. Sie hat ihre Strafe verdient, und es wird wenige geben, die sie zu hart finden. Ein gewöhnlicher Maßstab verfängt hier nicht. Sie muß an dem Wunder gemessen werden, das sich um ihretwillen auf die Erde gesenkt hat, an der Gnade, die sie verrathen hat. Denn das hat sie gethan. Sie hat ein Verbrechen an allen Mitlebenden begangen. Sie hat den herrlichen Abgesandten des lichten Reichs aus dem Kreise der gewöhnlichen Sterblichen hinweggescheucht und die Welt damit ihrer Sonne und ihres Horts beraubt. Ihre Schuld wächst nur, je fester man sie ins Auge faßt. Ihr Ende müßte Verzweiflung sein, und wiederum nur Gnade ist ihr rascher Tod.

Zu allem Überfluß bekräftigt Wagner diese einzig mögliche und selbstverständliche Auffassung der Handlung noch durch seine eigenen Worte. Denn als Lohengrin sich anschickt, Elsa für immer zu verlassen, ruft sie verzweifelnd:

Bist du so göttlich als ich dich erkannt,
Sei Gottes Gnade nicht aus dir verbannt!
Büßt sie in Jammer ihre schwere Schuld,
Nicht flieh' die Ärmste deiner Nähe Huld!

Und er entgegnet:

Nur eine Strafe giebts für dein Vergehen —
Ach, mich wie dich trifft ihre herbe Pein!
Getrennt, geschieden sollen wir uns sehen,
Dies muß die Strafe, dies die Buße sein.

Das ist doch gewiß übermäßig, sogar lehrhaft deutlich. Und damit wäre wohl genug darüber geredet.

Sieht man von den oben geäußerten, in Ansehung des herrlichen Ganzen geringfügigen Bedenken ab, dann stellt sich der „Lohengrin“ als das harmonischeste aller Wagnerschen und als ein wahrhaft classisches Werk dar, in welchem alle Kräfte im wundervollsten Gleichgewicht stehen, vom schönsten Maß geordnet und gehalten. Jene Bedenken gelten im Wesentlichen einigen kleinen ökonomischen Mängeln und dem Vorhandensein unmusikalischen Expositions- und Erklärungsdétails, das sich in gleichem Maße in dem rein musik-dramatisch betrachtet höher stehenden „Tannhäuser“ nicht findet. Sie sind und bleiben aber gering, und ein größeres, das dem Werk in dieser Beziehung drohte, hat Wagner selbst noch rechtzeitig abgewandt. Lohengrins großer Erzählung im dritten Akt „In fernem Land, unnahbar euren Schritten“ folgt im Originalmanuscript ein zweiter Theil, den Richard Pohl in seinem Buch „Richard Wagner“ mittheilt. Nur ein einziges Mal, bei der ersten Aufführung des „Lohengrin“ in Weimar ist er gesungen, fortan aber, da der Sänger, der seiner Ausdauer mißtraute, die Streichung des Satzes dringend verlangte, beseitigt worden und weder in die gestochene Partitur noch in die Gesammelten Werke herübergenommen. Wagner hat Recht daran gethan, denn erstens würde es wenige Sänger geben, die die ganze Partie andernfalls ohne Erschöpfung zu Ende führen könnten, dann aber empfiehlt sich der Strich auch schon um des breiten Aufklärichts willen, das die weggefallenen Worte bringen. Daß Lohengrin, indem er uns seine geheimnißvolle Herkunft verkündete, von den Wonnen der Gralsgenossenschaft singen und sagen mußte, verstand sich von selbst; denn dahin drängte alle Erwartung, das war der Quell, aus dem

die Wunder der Errettung Elsas, der Besiegung Telramunds, der Schwanenfahrt flossen, und dieser Quell rann selbst so durch und durch musikalisch, daß wir auch nicht die geringste Anwandlung von Ermüdung spüren, dem köstlichen Satz vielmehr von Anfang bis zu Ende mit eben solcher Aufmerksamkeit auf seine sachlichen Enthüllungen folgen wie wir uns seinem musikalischen Zauber willig, ja willenlos hingeben. Mit den Worten:

Mein Vater Parzival trägt seine Krone,
Sein Ritter ich — bin Lohengrin genannt —

wissen wir aber auch Alles, was uns zu wissen frommt; eine Steigerung dieser Erzählung ist nicht mehr möglich, jetzt mußte das unmittelbar dramatische Leben der Handlung weiterfluthen, um uns aufs Neue und gewaltiger mitzureißen.

Was aber folgt dieser Erzählung in der ersten Fassung?

„Nun höret noch, wie ich zu euch gekommen! —
Ein klagend Tönen trug die Luft daher,
Daraus im Tempel wir sogleich vernommen,
Daß fern wo eine Magd in Drangsal wär.
Als wir den Gral zu fragen nun beschickten,
Wohin ein Streiter zu entsenden sei —
Da auf der Flut wir einen Schwan erblickten,
Zu uns zog einen Nachen er herbei.
Mein Vater, der erkannt des Schwanes Wesen,
Nahm ihn in Diensten nach des Grales Spruch:
Denn wer ein Jahr nur seinem Dienst erlesen,
Dem weicht von dann ab jedes Zaubers Fluch.
Zunächst nun sollt' er mich dahin geleiten,
Woher zu uns der Klage Rufen kam,
Denn durch den Gral war ich erwählt zum Streiten,
Darum ich muthig von ihm Abschied nahm.
Durch Flüsse und durch wilde Meereswogen
Hat mich der treue Schwan dem Ziel genaht,
Bis er zu euch ans Ufer mich getragen,
Wo ihr in Gott mich alle landen saht.

Das ist uns, die wir bereits die wunderbare Sendung Lohengrins kennen, zu erfahren vollkommen gleichgültig, das widerspricht der

Knappheit, die der dramatische Fortschritt fordert, ebenso wie den Gesetzen der Steigerung. Da wir einmal wissen, daß Lohengrin durch ein göttliches Wunder zu uns gelangt, da wir den Schwan, der ihn ans Land zog, mit Augen gesehen, können uns die näheren Umstände seiner Berufung und Einschiffung nicht mehr interessiren, und selbst die kleine, dem mittelalterlichen Gedicht entnommene Betschelle Elsas, deren Geläut man auf dem Monsalvat vernimmt, verfehlt in ihrer genrehaften Niedlichkeit an dieser Stelle, nachdem wir das Größere und Wichtigere schon wissen, ihre Wirkung. Zudem sind die Verse dieses Abschnittes sehr unglücklich. Sie wimmeln von Flickwörtern („Daraus im Tempel wir „sogleich“ vernommen“ — „Wo ihr in Gott mich „alle“ landen saht“), Härten und Trivialitäten („Daß fern wo eine Magd in Drangsal wär“ — „Dem weicht von dann ab jedes Zaubers Fluch“ —) und verletzen durch häßliche, undeutsche und undichterische Inversionen, die noch niemals der Stolz eines wirklichen Poeten gewesen sind: „Da auf der Fluth wir einen Schwan erblickten“ statt „Da erblickten wir auf der Fluth einen Schwan“ u. dgl. Es sprachen also Gründe genug für die Entfernung derselben. Daß auch die folgenden Sätze auf den Bühnen vielfach gekürzt werden, mag seinen Grund in der Annahme haben, daß die Handlung zum Ende dränge, und wenigstens ich kann nicht leugnen, daß mir der Dialog Lohengrins und Elsas bis zu dem Ausruf des Chors „Der Schwan! der Schwan!“ entbehrlich dünkt, denn er zerrt die Entscheidung fruchtlos nur hinaus und meldet uns nichts, was wir nicht schon wüßten, erriethen und sofort leibhaftig vor uns sähen. An Elsas Leid und Bußbereitschaft zweifelt ohnedies kein Mensch.

Im Übrigen ist der Organismus des Werkes nicht genug zu bewundern. Der Bau der beiden ersten Acte ist von einer architektonischen Meisterschaft, die die Erinnerung an die mächtigsten Theaterscenen des classischen Dramas nicht zu ihrem Nachtheil wachruft. Die großartige Steigerung des ersten bis zu dem Erscheinen des Retters empfindet man allein schon bei der Lecture, ohne die gewaltige Hülfe der Musik, die sie einzig macht, und ihre

Kunst erscheint uns riesenhaft, wenn man die verwandte Scene aus Marschners „Templer und Jüdin“ daneben hält. Marschner hat vielleicht nie etwas Besseres componirt als diese; das fromme Gottvertrauen der Dulderin Rebekka findet einen ebenso wahren und ergreifenden Ausdruck wie Bois Guilberts wahnwitzige Erregung und Zerrüttung, auch fehlt es dem Text nicht an dramatischem Interesse. Dennoch kommt es zu keinem großen Eindruck, weil die Empfindungen weder durch den Librettisten noch durch den Componisten zugleich mit dem Handlungsfluß in ein gemeinsames Bett gelenkt sind. Der Stoff zerbricht in hundert kleine Splitter, und auch da, wo er sich in breiteren Flächen darbot, hat der Tondichter ihn nicht dramatisch zu gestalten und zu fassen vermocht — während sich im ersten Act des „Lohengrin“ alle Seitenarme, alle Bäche und Canäle in den gemeinsamen Strom ergießen, der immer mächtiger, immer voller dahinschwillt, um mit dithyrambischem Rauschen in den Jubel zu münden, der unerschöpflich sein dürfte, wie der Schluß der neunten oder der C-Moll-Symphonie oder des „Fidelio“, wie alle jene großen Finales, die auf den Wellen der Freude geradenwegs in die Ewigkeit zu brechen scheinen und die kein Ende nehmen würden, wenn die Zeit und die Erdenschranken nicht ihr Recht forderten. Fast von gleicher Macht und Fülle ist der zweite Act mit seinen beiden retardirenden Momenten, Ortruds Kampf um den Vortritt, Telramunds Verdächtigung Lohengrins, und entbehrt der dritte der gleichen Geschlossenheit, so besitzt er dafür in dem Duett der Neuvermählten eine Scene, die in psychologischer, dramatischer und musikalischer Beziehung auf dem höchsten Gipfel steht und die in keinem der berühmten und unberühmten Auftritte, in denen die ewigen Fragen zwischen Mann und Weib ausgetragen werden, ein Vorbild besitzt. Alles ist hier im kühnsten Sinne Wagners ausschließliches Eigenthum: auch der poetische Ausdruck, der zwar, ganz für sich betrachtet, nur von halbem Werth, mit Rücksicht auf die Musik aber, für die er doch bestimmt, mustergültig und jedenfalls von so dichterischer Haltung und so schön ist, wie er in keinem der älteren Opernbücher, auch im „Tannhäuser“ nicht anzutreffen ist.

Die Musik aber ist im „Lohengrin“ der mühelose Ausfluß des Genius, der durch keinen fremden Tropfen in seinem Blut mehr beunruhigt, sich ganz erkannt und gefunden hat, des Genius, der im Besitz des Zauberstabes Prosperos jeder Regung, jedem Wunsche zum Ausdruck verhelfen kann. „Schlank und leicht wie aus dem Nichts entsprungen“ — es ist so oft citirt, dies Schillersche Wort, und doch spricht kein anderes die ideale Vollkommenheit des Kunstwerkes knapper und schöner aus, denn hier zeugt ein Genius von der Welt, aus der er selbst stammt. Jetzt erst ist Wagner völlig original, jetzt erst trägt jeder Takt die Züge seines Antlitzes, und wenn es im „Tannhäuser“ noch harte und widerstrebende Partieen gab, in denen der Geist mit dem Stoff rang, dann wallt im „Lohengrin“ eine Welt von Wohllaut, und auch über dem Düstern und Grauenvollen liegt der Glanz der Schönheit. Niemand als Wagner hätte auch nur zwei Taktreihen in Elsas Traumerzählung schreiben können, Niemand als er den Abschied Lohengrins von seinem Schwan, das Gebet des Königs, die wunderbare Stelle „Es giebt ein Glück, das ohne Reu“ — und so fort bis zum Ende. Dergleichen läßt sich nicht umschreiben. Das wahrhaft Ursprüngliche ist eben immer einzig und kann nicht verglichen werden. Goethes „Veilchen“ konnte Niemand als er dichten, Niemand als Schiller den wundervollen „Spaziergang“; jede Zeile verkündet ihren Schöpfer, aber darstellbar ist dieser Zug der Ureigenthümlichkeit so wenig wie wir ein Antlitz beschreiben können.

Aber nicht nur in der Freiheit der ursprünglichen Erfindung, auch in der Vollendung des Rüstzeugs, das seine musikalischen Gedanken und Gefühle zu tragen bestimmt war, zeigt Wagner sich im „Lohengrin“ von jeder Haft und Klammer frei auf dem Gipfel seines Wollens und Könnens. Was er in seinen theoretischen Schriften niederlegte, tritt zwar in keinem seiner Werke vollständig rein und restlos auf, aber Lohengrin ist dasjenige, welches seine Technik zum ersten Male ganz ausgereift und durchgebildet, nicht auf die Spitze getrieben, sondern maßvoll angewandt und eben dadurch in ihrer hohen künstlerischen Bedeutung und Berechtigung zeigt. Musiker

und Dramatiker reichen sich in ihrer Anwendung im „Lohengrin“ beständig die Hand. Die melodische Erfindung steht bei ihm im engsten Bunde mit einer harmonischen Behandlung, die auf den ersten Blick durch ihre unablässige Modulation den Eindruck unmusikalischer, krampfhafter Unruhe machen könnte, die aber von der Melodie kurzweg dictirt und, ohne Rücksicht auf die Tonleiter, auf Vorzeichen, Kreuze und ben gehört, das Natürlichste ist, was gedacht werden kann. Man darf mit Liszt an die Stelle der Elsa erinnern:

Mit züchtigem Gebahren
Gab Tröstung er mir ein,
Des Ritters will ich wahren,
Er soll mein Streiter sein.

Hier eilt die Harmonie in rascher Folge von As-Dur durch Fes-Dur (E-Dur), Ces-Dur (H-Dur) nach D-Dur, um von dort durch D-Moll, F-Dur, B-Moll nach As-Dur zurückzukehren, wovon sie ausging. Und dabei fließt Alles so einfach und spiegelglatt, daß man, ohne die Noten zu kennen, von der harmonischen Reise, die man in diesen wenigen Takten zurücklegt, gar keine Vorstellung bekommt. Die Stelle führt uns deutlich zu Gemüthe, daß die Vorzeichen der Scalen wie die Taktmessungen nur Hülfen für das musikalische Verständniß, Schulregeln, nicht aber ewige Gesetze sind, Formeln, in die man den unerschöpflichen Strom der Musik hat bannen müssen, weil man ihn auf diese Weise besser bezeichnen und begreifen kann. Was müßte das aber für ein Narr sein, der glaubte, jedes Wandeln außerhalb dieser engen Ufer sei ein Verbrechen gegen den heiligen Geist der Kunst! Im Gegentheil, der Fluß, der auf den Höhen entspringt, die der Sonne am Nächsten sind, kehrt sich an keine künstlichen Dämme, er bahnt sich seinen Weg und schafft sich seine Grenzen selbst. Die Windung, die bei einem künstlichen Canal albern und sinnlos erscheinen würde, ist bei dem freien Strom, schön und kühn geschwungen, das Zeichen seiner Freiheit. In der Modulation, die bei dem Pedanten gesucht und knifflig wird, weil ihr der Lebensodem der Schönheit und Wahrheit fehlt, bewegt sich der Genius leicht und spielend und Alles ist an ihm Natur und Anmuth zugleich.

Man kann übrigens sehr anziehende Beobachtungen machen, wenn man mit der genannten Stelle zwei berühmte Beispiele vergleicht, die mit ihr die rasche, rastlose Modulation gemein haben: aus dem Pilgerchor des „Tannhäuser“ den Passus „Ach, schwer drückt mich der Sünden Last“ (der in der Ouverture mit der ganzen Weise bereits gehört ist), aus dem „Fidelio“ den berühmteren in Florestans Arie „Der führt mich zur Freiheit ins himmlische Reich“. Alle drei sind so charakteristisch wie der dramatische Inhalt sie verlangt. In Elsas Gesang ist Alles quellende Weichheit, schwärmerischer Glanz. In der Stelle des Pilgerchors, deren Modulation gleichfalls in den trefflichsten Fluß gebracht ist, ächzt die Melodie schwerathmend vorwärts, als gelte es Lasten zu heben, und durch die chromatisch absteigenden Noten weht es wie Seufzer und Schmerzensrufe. Im „Fidelio“ aber schreitet die Harmonie mit der Melodie gewaltsam, ohne Verbindung, ruckweise von Staffel zu Staffel, wie es dem überreizten Geist entspricht, der sich mit einer übermenschlichen, vom Wahnsinn gestreiften Anstrengung der Phantasie dem Kerkerelend entrafft.

Wagners theoretische Schriften waren noch nicht erschienen, als er den „Lohengrin“ componirte, aber auch die mehr verstandesmäßig errungenen Mittel seiner Technik erscheinen in ihm bereits völlig entwickelt. Das Orchester hat mit ihm aufgehört, nur die Begleitung für die Singstimme abzugeben, es gewinnt den symphonischen Charakter, den es in „Tristan und Isolde“ am Ausgeprägtesten erhalten hat, und vermittelt den Hörern unablässig auch die unausgesprochenen Empfindungen der dramatischen Gestalten: recht eigentlich der Herzenskündiger derselben, der große Dolmetsch, der dem Chor der griechischen Tragödie gleicht. Über die principielle Bedeutung dieser großartigen Neuerung zu reden, giebt der „Tristan“ die bessere Veranlassung; nur das möge hier gesagt sein: daß das Orchester im „Lohengrin“ diese wichtige Rolle schlechterdings nie auf Kosten der Singstimme spielt, wie es in Wagners späteren Werken des Öfteren der Fall ist. Trefflicher können sich dramatische Declamation, gesanglicher Fluß und Wohllaut und die Instrumen-

tation nicht die Wage halten als hier. Auch das berühmte Mittel, das Wagner sich bei der Stellung, die er dem Orchester anwies, ganz wie von selbst erwählte, ja erwählen mußte, das Mittel der sogenannten Leitmotive tritt hier ohne alle Aufdringlichkeit, lichtvoll, die dramatische Situation erhellend und verschärfend, aber niemals mechanisch auf. Diese Gefahr des Aufdringlichen und Mechanischen aber läge nahe genug. Die Leitmotive, so viel gepriesen und so viel verschrieen, können, rein äußerlich angewandt, mehr ein Beweis von Geistlosigkeit als von Geist sein, und daß gerade die musikalischen Laien sich an ihnen so sehr erbauen, dürfte gegen sie mißtrauisch stimmen. Man weiß denn ja auch, daß thörichte Nachahmer der Meister, ohne Schöpferkraft, ohne heiße Mitempfindung für ihre Gestalten, diesen ein Leitmotiv wie ein Signalement anhängen. Erscheinen sie, so erscheint auch ihr Motiv. Sie schleppen es mit sich herum wie der Tiger die Tonne in der bekannten Wüstenerzählung vom Steuermann und Capitän. Hört der Laie das Motiv im Orchester erklingen, dann freut er sich dieser Verdeutlichung, während der musikalisch Gebildete vielleicht über die Armuth der Erfindung des Componisten staunt und ganz ohne Befriedigung bleibt, wenn nicht das Motiv selbst musikalische Reize besitzt.

Es bedarf für die Eingeweihten keiner besonderen Betonung, daß Wagner von einer so plumpen und leeren Verwendung der Leitmotive nichts weiß. Gelegentlich verwendet er sie zwar auch zur äußeren Einführung einer dramatischen Gestalt, und den Hunding in der „Walküre“ verkündigt und verfolgt das an sich so ungemein prägnante, „den Wälsungen feindliche“ Motiv für mein Gefühl zu stark — zu stark zumal bei seinem ersten Erscheinen hinter der Scene, das doch lediglich äußerlich, bislang ohne jede Beziehung zum Siegmund ist, den er auch dann, als er ihn an seinem Heerd erblickt, noch nicht kennt. Solchen blos äußeren Anzeigen dienen aber — nochmals sei es ausgesprochen — Wagners Leitmotive in den allerseltensten Fällen. Weder Lohengrin noch Elsa, weder Ortrud, Telramund noch der König haben ein sie steckbriefgleich verfolgendes Motiv, das von ihnen unzertrennlich wäre. Alles, was Lohengrin

empfindet und vollbringt, Alles, was ihn umgiebt und zu ihm gehört, ist zwar in den goldenen Schimmer der Gralsmelodien getaucht, die wir aus dem Vorspiel kennen — aber das ist auch ganz natürlich, denn dies ist der Bronnen, aus dem seine Seele trinkt, mit dem er gesalbt und geweiht ist. Er mag darum dem Schwan sein Abschiedswort zurufen oder Elsa mit dem ersten Wort begrüßen: dieser Glanz verläßt ihn nie, aber anstatt zu einem Heiligenschein erstarrt zu sein, (ein festes, unveränderliches Motiv) wallt und wechselt er beständig und zeigt den Reichthum der Wagnerschen Melodik in seiner ganzen Schmiegsamkeit, in seiner ganzen bewundernswerthen Ausdehnung. Nebenbei kennzeichnet den Lohengrin wohl noch seine eigene ritterliche musikalische Figur, aber auch die Verwendung dieser entspringt tieferen psychologischen Gesetzen. Elsa hat ihren Retter im magnetischen Schlaf gesehen und, wie sie dem König und den Edlen verkünden will, wie ihr geschehen, wird ihrem inneren Auge ganz begreiflicherweise das Bild aufs Neue lebendig. Mit welchen Mitteln wäre dieser Vorgang aber auszudrücken? Was sie von dem Angeschauten in Worte umsetzt, können nicht mehr als Versuche sein, leere Umschreibungen, die kein Bild geben — denn wem wäre es gelungen, einem Andern eine Physiognomie, einen Menschen kenntlich zu zeichnen? Da tritt das Orchester als der echte und rechte Herzenskündiger ein. Während die Sprache nur stammelt, lockt es das Bild, das Elsa im Innersten der Seele trägt, sanft an die Außenwelt und baut auf dem — nennen wir es einmal so — dem Motiv des Lohengrin den ganz entzückenden Satz, der die Vision darstellt. Und als Elsa nun von aller Welt verlassen vergebens des Kämpfers geharrt, als sie mit Gott ringt und selbst in der höchsten Noth die selige Gewißheit der nahen Hülfe nicht verliert — da setzt plötzlich dasselbe glänzende Motiv, das wir aus der Traumerzählung bereits kennen, im Orchester ein, schwillt näher und näher, während auf der Schelde der Schwan mit dem zaubervollen Nachen die Furchen zieht, und als das Gefährt mit dem silbergerüsteten Recken ganz nahe gekommen ist, da schmettert es im Fortissimo ins Land hinein: eine Wirkung ohne Gleichen! Und was kann es Einfacheres geben? Von der

bloßen Erzählung seines wunderbaren Nahens bis zu dieser greifbaren Gewähr der eigenen Augen — welche Steigerung! Und durch welch' anderes Mittel als das Leitmotiv hätte sie ähnlich erreicht werden können?

Und von gleicher Kraft und Schönheit ist die Wiederkehr und Verwendung aller übrigen Motive. Ehe Elsa die verhängnißvolle Frage thut, stellt sich drohend vor sie noch einmal das Motiv der Bedingung, unter der Lohengrin ihr einst die Rettung und sich selbst, seine Liebe, sein Herz und seine Hand gebracht.

Nie sollst du mich befragen,
Noch Wissens Sorge tragen,
Woher ich kam der Fahrt
Noch wie mein Nam' und Art.

Schon einmal hatte es sie geängstet: als Ortrud ihr im Dunkel der Mitternacht den verrätherischen Rath raunte. Schon damals zog das Orchester den Schleier von ihrem Herzen, als es das Motiv wiederholte. Und als sie mit dem herrlichen Gatten die Stufen zum Münster beschritten, beglückt und doch verwirrt, als sie sich nach dem dunklen Paar noch einmal wendet und ihr Blick auf die triumphirende Ortrud fällt, da erdröhnt es im Orchester machtvoll, im düsteren Gepränge der Trompeten und Posaunen, als sei der Sieg der Hölle bereits entschieden. Man sieht, daß man Motive, in dieser Art gebraucht, kaum mehr „Leitmotive" nennen darf. Sie dienen zur Erklärung und Verdeutlichung innerer Vorgänge und sind von der Person viel weniger abhängig, als von dem Affect, zeige er sich, bei wem er wolle, und der geistigen Beziehung. Hat das gleiche Motiv doch auch Ortrud und Telramund schon beschäftigt, als sie brütend, in sich gekehrt auf der Kirchentreppe saßen. Da zog es durch die Gedanken des unheimlichen Weibes: dieses Frageverbot ist das Siegfriedsmal des Helden, hier gilt es einzusetzen, um ihn und Elsa zu zerstören! Und das zweite Motiv, das sich in dieser grauen- und ahnungsvollen Scene in den Violoncellen schlangengleich ringelt — es gehört keineswegs Telramund und seiner Gattin ausschließlich an. Es ist ein Motiv, das mit der Schlangengestalt

auch Schlangengewalt hat, ein Motiv des Zweifels, der Verführung und des bösen Raths. Darum tritt es, als Ortrud Elsa zu umgarnen trachtet, wieder auf, und es weicht von jener zu dieser, als Elsa selbst während der Anklagen Telramunds von Zweifeln ergriffen wird und „in heftigem inneren Kampfe vor sich hinstarrt." („Elsa, wie seh' ich sie erbeben"). Vollends die zweite Hälfte der Scene im Brautgemach ist ganz von diesem Motiv erfüllt: denn jetzt gewinnt der Zweifel über Elsa eine beständig wachsende Gewalt, der sie mit den Worten „Hilf Gott, was muß ich hören" nicht wieder losläßt; sie nimmt das Motiv darum sogar in ihrem Gesange auf („Wie soll ich Ärmste glauben, dir g'nüge meine Treu"?) und treibt auf seinen Krümmen dem tragischen Ende zu. Das ist Alles von größter Eindringlichkeit und fern von jedem Raffinement. Und muß man auch zugeben, daß eine solche Verwerthung der Motive kein rein musikalischer Proceß ist — was verschlägt das? Die Oper, das Musikdrama besteht auch nicht lediglich aus Musik. Es folgt eben zugleich dramatischen Gesetzen, und ohne einen Plan, eine organisirte Arbeit, einen Calcul ist ein Drama undenkbar. Was verschlägt es vollends wenn die Motive *selbst* so musikalisch und wohllautend wie möglich und eben die ungerufenen Eingebungen des Genius sind? Und wer möchte sich gegen den Ausklang der eben genannten Scene mit einem kalten Raisonnement wenden? Hier reden die wiederkehrenden Motive eine Sprache für sich, die an das tiefste Herz greift. Wenn das junge Glück der Beiden zertreten im Staube liegt, setzt im Orchester die wonnige Weise ein „Fühl' ich zu dir so süß mein Herz entbrennen" und durchschauert uns angesichts der jähen Zertrümmerung dieser Seligkeit mit ihrer Rückerinnerung stärker, als es ein Wort zu thun vermöchte. Eben so beredt ist das Motiv, das an Lohengrins Zweikampf mit dem jetzt erschlagenen Telramund mahnt, und ganz eigen und leidvoll nimmt sich jetzt in Lohengrins Munde das Motiv des Frageverbots aus, dem die Holzbläser ein klagendes Echo nachrufen.

Ich wüßte in Wahrheit nicht, was an der Verwendung eines bestimmten Motivs in so musikalischer, dramatischer, in so beständig sinnvoller und dabei maßvoller Weise auszusetzen sein könnte. Es

sind zwar auch vor Wagner Opern geschrieben worden, unsterbliche Meisterwerke sogar, und diese haben des Leitmotivs entrathen können. Es ist also entbehrlich. Ganz wohl. Aber man darf doch mit ruhigem Blut behaupten, daß es trotz der wundervollen Stoffe einiger unserer classischen Schöpfungen vorab noch keine gegeben hatte, die so durchweg als dramatisches Ganze organisirt, in allen Theilen verbunden und in den Détails so reichhaltig gewesen wären, wie Wagners „Tannhäuser“ und sein „Lohengrin“. Wäre der „Don Juan“, der doch ein unschätzbares und vielleicht das beneidenswertheste Sujet der Welt besitzt, nicht in der Mitte so halt- und wahllos auseinandergebröckelt — wer weiß, was Mozart gethan hätte? Ist er es doch, der das Degengeschwirre, unter dem der Comthur sein Leben einbüßt, in der Schlußscene in den Bässen wiederkehren läßt, mit fühlbarer Absicht, im größten dramatischen Sinne. Also liegen hier die Keime. Daß diese bei Weber ausschlugen, ist bekannt. Die unvergleichliche Wiederkehr des Gelächters und Gespöttes der Bauern bei Maxens Zaudern, die Wolfsschlucht zu betreten (nach der Stelle „Rothgraue narb'ge Zweige strecken nach mir die Riesenfaust“) spricht mit noch lauterer Zunge als das musikalisch nicht sonderlich kenntliche Motiv des Zweikampfs im „Don Juan“. Es ist ein Erinnerungsmotiv von lichtvollster Klarheit. Und so kehrt auch das unheimliche a der Pauken und der Bässe, das wir aus dem Adagio der Ouverture und der Wolfsschlucht bereits zur Genüge kennen, wieder, wenn Caspar sich im Blute wälzt und wenn der Böse hinter ihm erscheint, um seine Rechte geltend zu machen. In der „Euryanthe“ wandelt der Meister mit noch kenntlicherer Absicht die gleiche Bahn, und Marschner thut es ihm nach. Man achte im „Heiling“ nur auf jene Scene, in der die geängstete Anna der Mutter und dem Geliebten das dunkle Geheimniß von Heilings Abkunft enthüllt: wie da das Motiv der Geistererscheinung im Walde mit ihren Drohungen und Weherufen wiederkehrt. Je mehr die einzelnen Glieder der Opernhandlung zu dramatischer und psychologischer Verkettung in einander greifen, desto näher scheint die Wiederkehr gewisser Motive zu liegen: das Princip des Leitmotivs

also, wenn man es einmal so nennen will. Daß auch ohne seine Hülfe die genialsten musikalischen und dramatischen Griffe gethan werden konnten, wissen wir Alle, und Beethovens „Fidelio“ bleibt auch ohne Leitmotiv die Bewunderung und Liebe der Welt. Aber, wenn es entbehrlich ist, ist es darum verwerflich? Es ist ein technisches Hülfsmittel, wie sie auf seine Weise ein jeder Künstler besitzt, und überdies eins, das der Oper neue Wege gewiesen, neue Reiche erschlossen hat. Und gesetzt einmal, die Schätze, die mit diesem Zauberstab in Zukunft gehoben würden, lohnten der Mühe nicht — hätte ihn Wagner darum nicht gebrauchen sollen, er, dem er so köstliche Gaben zutrug? Rafael, Michel Angelo und Peter Vischer, Mozart und Beethoven, Goethe und Schiller, ein jeder hat seine besondere Technik, warum nicht auch Wagner die seine? Es ist doch wohl die bescheidenste Forderung, die man stellen kann. Sie erblickt in dem Leitmotiv nicht das technische Rüstzeug κατ' ἐξοχήν, aber sie fordert (zum Mindesten!) die unumschränkte Freiheit seines Gebrauchs. Es werden Zeiten kommen, die es wieder fahren lassen, Zeiten, die an die Stelle der Wagnerschen Form eine neue setzen, und diese wird wieder ein Genius füllen wie die jetzige und die vergangene. Aber diese Einsicht kann doch nicht zur Verwerfung gerade dieses Mittels führen. Vordem herrschte die Arienform, jetzt herrscht der dramatisch-musikalische Dialog und das Princip der Leitmotive. Jede Form hat ihre individuelle, ihre historische, ihre künstlerische Berechtigung, jede kann das Gefäß werden, die den Geist aufnimmt. Jetzt herrscht die Form Wagners, und wir sollten ihm danken, daß er mit ihr dem künstlerischen Leben neue Triebkraft gegeben hat.

Es ließe sich noch Vieles darüber sagen, und die späteren Werke Wagners geben Gelegenheit dazu. Aber dem „Lohengrin“ gegenüber verstummt das Wort, wie jedem Werke gegenüber, das uns durch sein harmonisches Gleichgewicht bezwingt. Eben wo kein Factor sich vordrängt, möchte man auch keinen hervorzerren und zergliedern: denn ein jeder, Wort und Ton, Gesang und Orchester, Melodik und Declamation haben im „Lohengrin“ ihren gemessenen Platz, und aus Allem ist ein Ganzes geworden, das jeder Pointe der Handlung

und jedem Empfindungsausdruck den richtigsten, hinreißendsten Ausdruck giebt: der süßen, träumerischen Schwärmerei, dem Gefühl gekränkter Ehre, dem Haß, dem Neid und der Verzweiflung. Allerdings hat Wagner hier, wie Goethe es in der „Iphigenie“ und im „Tasso“, Schiller in der „Jungfrau“ und im „Tell“ gethan, seine wundervoll durchgebildete Tonsprache all seinen Geschöpfen gleichermaßen in den Mund gelegt, und selbst Grimm und Fanatismus werden durch sie noch geadelt. An charakteristischem Ausdruck, der mit der Gestalt wechselt, sind dem „Lohengrin“ „Tannhäuser“, „Tristan“ die „Meistersinger“ und der „Nibelungenring“ darum überlegen. Wolfram singt in einem anderen Stil als der Landgraf, Tannhäuser und Biterolf, auch wenn alle verwandte Gefühle äußern. Diesen Unterschied finde ich im „Lohengrin“ nicht. Aber sein Mangel wiegt mir leicht, da die Gestalten des „Lohengrin“ kaum je in die Lage kommen, gewissermaßen in den Gefühlskreis der anderen hinüberzugreifen. Elsa ist immer, auch in ihrem Jammer, schwärmerische Verzückung, Lohengrin stets, in Zartheit und Kraft, in Liebe und Strenge, der lichtumflossene Held des Gral, Telramund immer der Ritter, dem der Glanz seines Ehrenschildes über Alles geht, Ortrud die ränkevolle, gottverleugnende, listige Zauberin. Und da der Meister all diesen Empfindungen Ausdruck verleihen konnte, gewinnt es doch wieder den Anschein, als seien die Gestalten auch im musikalischen Stil und der Ausdrucksweise charakteristisch unterschieden. Selbst der König (eine ziemlich blasse Figur) gewinnt uns bei dieser Unterstellung durch seine Frömmigkeit und väterliche Güte. Und wenn die Schatten älterer dramatischer Wesen durch das Werk ziehen, so fällt der Vergleich doch nicht zu Wagners Nachtheil aus. Und sollten Jemanden Lysiart und Eglantine, die Ahnen Telramunds und Ortruds schärfer umrissen erscheinen — aus einer edleren Tonfluth als aus der Wagners haben jene nicht schöpfen können. Es ist, als hätte sich der rothe Schimmer des Gral auch über die Sünder ergossen. Der Heerrufer, die Chöre — Alles ist Klang und Wohllaut. Das Werk soll sich zeigen, das mit architektonischer und dramatischer Größe eine solche Fülle von Musik verbindet. Diese Har-

monie ist es, die den „Lohengrin“ einzig macht. Es ist Wagners classisches Werk.

Die erste Note des „Lohengrin“ schrieb der Meister, der mit der Composition des dritten Aktes begann, am 9. September 1846 nieder. Am 2. August 1847 war das ganze Werk vollendet. Wagner war damals noch Capellmeister am Dresdener Hoftheater. Aber nicht an der Stätte seiner Wirksamkeit sollte er sein Werk zum ersten Male zur Aufführung bringen wie den „Rienzi“, den „Holländer“ und „Tannhäuser“. Es mußten Jahre vergehen, bis der Meister es überhaupt sehen und hören konnte, lange nachdem es seinen Eroberungszug durch Deutschland angetreten. Die Widerhaarigkeit der obersten Theaterleitung bereitete ihm Schwierigkeiten aller Art, und seine Theilnahme an der Revolution kostete ihn „freudlose Tage der Verbannung“. Er lebte zu Paris im Exil, nachdem er die Partitur des „Lohengrin“ in Liszts Hände gelegt hatte.

Sie konnte keiner treueren und sorgsameren Hut anvertraut sein, und ich glaube, daß Liszts tapferes, opferfreudiges und liebevolles Vorkämpferthum für den jüngeren Freund und Genossen ihm in der Musikgeschichte ein ewiges Andenken sichern wird. Die gewaltige Kunst, mit der er als souveräner Beherrscher des Claviers die Welt bezauberte, ist mit ihm dahin gegangen und in der Erinnerung nicht zu bewahren. Seine Transscriptionen machen der Virtuosität zwar zu schaffen, aber den Werken, die sie umschreiben, thun sie nur zu oft Gewalt und Unrecht an, in seinen eigenen Schöpfungen kämpft eine gewisse ausschweifende, barocke, oft große und kühne Phantasie mit einem auffallenden Mangel an Gestaltungskraft, und keine künstliche Pflege vermag ihnen das fehlende Leben einzuhauchen. Bald werden sie ganz vergessen sein. Das aber, was Liszt an Wagner und seinen Musikdramen gethan, wird bleiben und dem gleich geachtet werden, womit der unglückliche Bayernkönig seine die Kunstwelt bewegenden Pläne immer aufs Neue bereitwillig gefördert hat. Am 28. August 1850 (bei Gelegenheit der Goethe- und Herderfeier) brachte Liszt den „Lohengrin“ in Weimar zur ersten Aufführung. Man hat diesen Tag nicht mit Unrecht die Werdezeit der Opern-

Reform genannt, denn jetzt erst, mit diesem Werke, kam den Freunden und Gegnern die ganze principielle Bedeutung des Wagnerschen Schaffens zum vollen Bewußtsein; jetzt mehrten sich die Angriffe und bewehrten sich mit den Waffen des Neides und der Bosheit, jetzt bedurfte der von seinem Wirken verjagte Mann der Liebe der Freunde doppelt, damit die Keime, die er ausgestreut, nicht verwahrlosten — und dieser Freund, dieser sorgliche Gärtner ist Liszt ihm gewesen. Nur langsam schritt der Gralsritter voran, und selbst der größte Erfolg, die wärmste Begeisterung der Hörer brachten die Zweifel nicht zum Schweigen. Man schüttelte über die Capellmeister, die sich ihn zum Benefiz wählten, den Kopf und sah in ihm weniger ein bahnbrechendes Werk, denn eine interessante Curiosität etwa in der Art der „Sieben Todsünden“ von Adalbert von Goldschmidt. Wagner selbst zweifelte an seiner Ausbreitung, wie das Schreiben, das er vor der Weimarer Aufführung an den dortigen Regisseur Genast richtete, beweist, denn „Glauben Sie wirklich“ heißt es dort, daß meinen Opern und meiner Richtung überhaupt die Thätigkeit innewohne, sich verbreitete Geltung auf einem Boden zu verschaffen, der seiner Natur nach gerade das reine Gegentheil von dem producirt, was auf dem Boden meiner Anschauung wächst? Glauben Sie, daß mein Lohengrin je irgendwo anders noch aufgeführt werde als in Weimar, und zwar auch da gerade nur so lange, als ein Kreis energischer Freunde dort so vereinigt bleibt, als zu meinem Glück eben jetzt der Fall ist?“

Die Zweifel waren nur zu begreiflich, denn die Herrschaft der Ausländerei stand damals in schönster Blüthe. Wir fühlen ja noch heutzutage das „unabweisliche Bedürfniß“, das Schauspielrepertoire einer Woche aus Shakespeare, Calderon, Molière, Ibsen, Molbech, Turgenjeff und irgend einem deutschen Dramatiker zusammenzustellen, und wenn in der Oper ein so tolles Bunterlei wie in den vierziger, fünfziger und sechziger Jahren auf den Bühnen nicht mehr anzutreffen ist, so hat das seinen Grund lediglich darin, daß Wagners Genius inzwischen die Zügel der Regierung ergriffen hat. Damals aber stand Rossinis Ruhm, der die Sterne des herrlichen Carl Maria von Weber zu dessen Lebzeiten so oft verdunkelte, im Zenith, und der

Deutsch-Franzose Meyerbeer mit dem italienischen Vornamen Giacomo rasselte als Triumphator durch alle Culturländer. Nach dramatischer Wahrheit zu suchen, hatte man bei dem genialen, sangesfrohen Componisten des „Barbier von Sevilla“ wie bei dem Maestro des „Robert“ längst aufgegeben, und das Monstrum der großen Oper, das in Meyerbeer seinen Hauptritter gefunden, schien sogar mit dem heiligen Vorrecht der Ungereimtheit auf die Welt gekommen zu sein: ein Ungeheuer, das die Gliedmaßen aller Leiber in sich vereinigte. Daneben behauptete Bellini nicht nur mit seiner melodischen, von dramatischem Leben wenigstens gestreiften „Norma“, sondern auch mit dem schwächlichen Singsang der „Nachtwandlerin“ das Feld, der an musikalischen Einfällen reiche, aber grelle und kalte Donizetti, Spontini, Halévy, der geistreiche Auber. Gounod errang mit seiner „Margarethe“ einen augenblicklichen Alles verdunkelnden Sieg und der maëstro italianissimo, der erfindungsreiche, kecke Verdi sang mit seinem temperamentvollen, aber unglaublich leichtsinnigen „Troubadour“ jeden Widerstand nieder und war um so siegreicher, je weniger er sich um seinen Text kümmerte, je lauter er in die Luft hinaussang. Was vermochten gegen diese Phalanx unsere classischen Meisterwerke, was die Romantiker Weber und Marschner, was der liebenswürdige, gemüthliche Lortzing! Und welch' eine Stillosigkeit mußte sich der Wiedergabe der Opern bemächtigen! War es nicht begreiflich, daß Regisseure und Sänger nicht mehr aus noch ein wußten, daß die Kunsthistoriker und Aesthetiker die Oper nicht mehr ernsthaft nahmen, und daß die Componisten von einem Publikum so gering wie möglich dachten, das heute den „Fidelio“ mit der Schröder-Devrient hörte und sich morgen den Unsinn der „Lucia von Lammermoor“ gefallen ließ?

Und jetzt? Jetzt ist „Lohengrin“ der festeste Hort sämmtlicher deutschen Theater. Die Verstümmelungen, die er sich unter den Händen der Routiniers, die die gewöhnliche Opernschablone nicht vergessen und ihre rührende Rücksicht auf die Thee- und Souperstunde der Abonnenten nicht verleugnen konnten, gefallen lassen mußte, gelten heutzutage so allgemein für unschicklich, daß sie Nie-

mand mehr wagen würde. Noch zu Anfang der siebziger Jahre habe ich in Leipzig eine Aufführung gesehen, die den Telramund mit seinen Worten „Der Räuber meiner Ehre soll vergehn“ aus dem zweiten Akt kurzweg escamotirte, so daß der Brautzug nach Lohengrins Satz „Komm! Laß in Freude dort diese Thränen fließen“ ungestört in die Kirche pilgerte und der Vorhang fiel — eine Roheit, die jetzt ganz unmöglich wäre. Selbst den hellglänzenden, frischen Trompetenmarsch, der den Aufzug des Brabanter Heerbanns begleitet, opfert man nicht mehr kalten Blutes, wenn man auch die Bläser auf vier (die Königstrompeter) reducirt (wie Liszt es bereits in Weimar thun mußte) und ihn im Nothfall, wenn es an der nöthigen Ersatzreserve und Landwehr der Comparsen fehlt, vor geschlossenem Vorhang spielen läßt — wie ich es u. A. im Bremer Stadttheater unter der musikalischen Leitung von Anton Seidl gehört habe. In Magdeburg und Mannheim hat man sogar eine Aufführung ohne Striche riskirt, und der Erfolg scheint ein vollkommener gewesen zu sein. Wer den künstlerischen Fortschritt, der in diesen Thatsachen und in der Bühnenherrschaft liegt, die Lohengrin über Meyerbeer und Donizetti davongetragen hat, nicht zu erkennen vermag, der ist mit Blindheit geschlagen. Es ist ein Verhältniß wie das des jetzigen Deutschen Reiches zu dem politischen Wirrwarr der dreißiger und vierziger Jahre, und es ist gewiß kein Zufall, daß die Erstarkung des nationalen Gefühls in der Kunst mit der nationalen Wiedergeburt Hand in Hand ging. In der Culturgeschichte werden das Reich und Wagner dermaleinst so unzertrennlich sein wie die Tragödien des Aeschylos und Sophokles von der Blüthezeit Athens.

Tristan und Isolde.

Die Namen „Tristan und Isolde“ haben manchen Dichter gelockt, seit sie zuerst den Sagenkreis der Tafelrunde verließen und aus der Hege der nordfranzösischen Dichter des zwölften Jahrhunderts in die Literatur fast aller gebildeten Völker übergingen; mit zweien, die ihr innerstes Leben verstanden, werden sie aber für alle Zeiten verknüpft bleiben: mit Gottfried von Straßburg und mit Richard Wagner.

Welch' ein Poet, dieser Gottfried! Wie wächst er über alle seine dichterischen Zeitgenossen, über Hartmann von der Aue, über Walther und Wolfram an sinnlicher Unmittelbarkeit der Anschauung, an der Fähigkeit, auch das Gewöhnliche, wenn es nur dem Leben entstammt, poetisch zu verklären, hinaus, wie meistert er sie Alle durch die Zauberkraft und den immer willigen, goldenen Fluß seiner Sprache. Was ist das für ein Dichter, der uns in ausführlicher Breite davon unterhält, wie ein halbwüchsiger Knabe an einem gefällten Hirsch „den Bast, die Furkie und Curie“ vollzieht, ohne uns auch nur ein einziges Mal zu langweilen. Und wie mußte die Harfe desselben Meisters, der über dies „selige Kind“ ein ganzes Füllhorn jugendlicher Anmuth ausgeschüttet hat, wie mußte sie erst erklingen, wenn es die Macht der Liebe zu singen galt. Es ist wahr: Hartmann von der Aue ist ihm an Klarheit und genügsamer Einfachheit überlegen, der Eschenbacher an sittlicher Strenge, Gedankenschwere und -Wucht

— aber Gottfried hat auch nichts von der Dunkelheit des Parzival-Sängers, von seiner gewaltsamen Gleichnißbildung und seinem „krummen Deutsch“. Er verhöhnt die „Erfinder dunkler Maere“ weidlich und macht die leichte spöttische Bemerkung, man habe die Zeit nicht, die schwarzen Bücher aufzuschlagen, um zu ihrer mühevollen und confusen Erzählung die Deutung, die Glosse zu suchen — und ihm stand dieser Spott wohl. Widerlegte er seine Gegner doch durch die That!

Bisweilen mag man vor Gottfried von Straßburg erschrecken; denn mit der Fähigkeit, das Leben zu genießen und es in allen Gestalten zu bezwingen, scheint er auch die Leichtfertigkeit und den Übermuth der Eroberer ererbt zu haben, denen keine Blume zu süß duftet, kein Adler zu hoch fliegt, denen selbst das Heilige nicht unantastbar erscheint. Er hat einige Züge von Rafael, Mozart und Goethe, er versteht wie sie vor Allem das weibliche Herz, aber er ist frivoler als sie Alle: frivol, nicht lüstern. Denn das ist ihm nicht nachzusagen, daß er bei verfänglichen Situationen faunisch oder auch nur mit Wielandscher Neugier und Umständlichkeit verweile. O nein, aber über die Werthe, die im Leben gelten, über Religion, Charakter und Sitte setzt er sich gelegentlich mit einem kecken Wort hinweg. Er ist ein Mann von Welt, ein Bewunderer „höfischen“ Wesens — vor Allem doch aber ein Mensch, der das Leben kennt, der es mit feurigen Armen an die Brust preßt, und der die beneidenswerthe Gabe besitzt, uns durch seine Poesie auch dann zu gewinnen, wenn unser sittliches Gefühl ihm widerstehen möchte. Aller Treue und Scham scheint er Hohn sprechen zu wollen, die große Macht der Minne wird ihm zur Verderberin aller Mannheit und aller weiblichen Tugend zugleich — aber man hüte sich dennoch, ihn, den Dichter, nach seinem Helden zu beurtheilen und Tristans und Isoldens egoistische Philosophie auch für die seine zu nehmen. Ist das bewunderungswürdige Gedicht, der Stolz seiner Zeit wie die Freude aller späteren, doch unvollendet geblieben! Man kann nicht wissen, wie der geniale Mann das Ganze enden lassen, ob er nicht an dem frevelnden Paar die sittliche Sühne vollziehen wollte, und jedenfalls haben wir kein Recht

die Möglichkeit eines in diesem Sinne „versöhnenden" Schlusses von vornherein zu leugnen.

Bei Gottfried von Straßburg gelangt Tristan, der Sohn Riwalins und Blancheflurs (deren Tod ein wahres Meisterstück der Kunst des Verschweigens ist, die der große wortgewandte und doch zur rechten Zeit so wortkarge Dichter wie kein Anderer zu üben vermag) nach allerlei Fährlichkeiten an den Hof seines Oheims, des Königs Marke von Cornwall, über den er durch die natürliche Liebenswürdigkeit und den Adel seines Wesens eine fast unumschränkte Macht erlangt. Von diesem nach Irland gesandt, um für ihn die irische Königstochter Isolt zu werben (die Tristan haßt, weil er ihren alten Oheim Morold erschlagen), führt er nach erfolgreicher Sendung die Braut heim. Auf dem Schiffe will es nun das Unglück, daß Tristan und Isolt von dem Minnetrank genießen, den die alte Irenkönigin ihrer Tochter und dem König Marke bestimmt und einer Dienerin anvertraut hat — alsbald schlägt des Weibes Haß in Liebe um und der Minne „sehnender Zwang" verbindet die Beiden unauflöslich, unwiderstehlich. Nun beginnt ein unerschöpfliches Intriguenspiel, von dem Gottfried sich zum Wohl des Ganzen früher hätte losreißen sollen, denn er verliert in seiner Freude an ihm, wie fast alle mittelalterlichen Dichter, den Faden der Erzählung und stört die Composition, die so gut begann. Mit einer Verschlagenheit ohne Gleichen täuschen die Verblendeten den König und seine Umgebung, immer wieder, immer wieder, mit schnöder List umgehen sie die Prüfung eines Gottesgerichts, bis die Abenteuer damit enden, daß Tristan nach der Normandie zieht und hier — mit einer anderen Isolt, Isolt Weißhand, ein neues Liebesband knüpft, ohne freilich die allgewaltige Liebe zu der Gattin König Markes aus seinem Herzen rotten zu können. Hier bricht Gottfrieds Gedicht ab und fiel, ein Fragment, seinen Nachfolgern anheim, die es zum äußerlichen Abschluß brachten: unter ihnen dem Heinrich von Freiberg, der, seinem Vorbild näher als Ulrich von Türkheim kommend, das Wiedersehen der Liebenden und ihr Ende singt.

Man sieht, dem Plan des Gottfried'schen Gedichts fehlt viel:

eine ausreichende Motivirung des Liebeszwanges, für die man das rohe Walten des Zufalls doch nicht halten kann, ein scharfer, aus diesen Wirrnissen entspringender Conflict. Sein Reiz, der in den Détails der Schilderung innerer und äußerer Vorgänge und in der dichterischen Form beruht, wird dadurch nicht geringer, aber einem späteren Dichter blieb für die dramatische Gestaltung des Gedichts, abgesehen von der erst zu findenden Lösung, doch noch viel zu thun übrig. An diese Aufgabe der Läuterung und Formung ging nun Richard Wagner, und unter seinen Händen hat sich das Verhältniß der verliebten Beiden nun folgendermaßen gestaltet.

Ein kranker Mann, unter falschem Namen (Tantris), ist Tristan einst an Irlands Küste getrieben, um Heilkraft gegen eine tödtliche Wunde bei Isolden zu suchen: ein vermessener Übermuth — denn von seiner Hand war der Schützer des Irenthrons, der letzte des Mannsstamms, Isoldens Vetter, Morold, gesunken. Sie erkennt den „Überfrechen" und will in plötzlich auflodernden, hellem Grimm das Schwert auf ihn zücken, als ein einziger Blick aus seinen Augen sie entwaffnet.

„Das Schwert da ließ ich fallen:
Die Morold schlug, die Wunde,
Sie heilt' ich, daß er gesunde
Und heim nach Hause kehre, —
Mit dem Blick mich nicht mehr beschwere."

Und er kehrt nach Hause zurück, unter der mit tausend Eiden besiegelten Versicherung ewigen Dankes, ewiger Treue, aber, während ihr das Herz im Bann jenes Blickes sehnsüchtig dahinkrankt, hält ihn der Schimmer des Tages, die eitle Sonne der Weltenehren gefangen, und „kühl bis ans Herz hinan", unkundig der ganzen Tiefe des Bildes, das er mit jenem Blick unbewußt in sich gesogen, rühmt er am Hofe von Cornwall laut:

„Der Erde schönste
Königsbraut",

und er zieht als Werber für seinen greisen Herrn zum zweiten Mal nach Irland. Da erlangt auch über ihn die Liebe eine halb noch

verworrene marternde Macht. Aber während Isolde mit der ganzen Maßlosigkeit der Frauennatur ihre Verzweiflung in die Winde schreit, und aus jedem Wort des Hasses gegen den übermenschlich geliebten „Verräther" eben diese ihre Liebe mit rasender Gluth lodert, bezwingt er den inneren Krampf wie ein Mann, und nur sein düstrer Blick, seine bleiche Wange und das Beben seiner Stimme verrathen, was in ihm vorgeht, als er Isolden das Schwert reicht, mit dem sie die Scheinsühne für den todten Morold an ihm vollziehen könne. So sind sie Tage lang neben einander über die See dahingefahren, unfähig, das lösende Wort zu finden, sie, von ihrem Scheinhasse gefesselt, er, ein ritterlicher Knecht der Sitte, zu einander hingezogen, für einander bestimmt, und doch durch eine ganze Welt der Menschensatzung von einander getrennt. Ein Sühnetrank, ein Todestrank soll dem unseligen Wirrniß ein Ende bereiten. Isolde bietet ihn, und Tristan weiß, was er zu erwarten hat. Er faßt genau, was sie verschweigt, und verschweigt auch jetzt noch, „was sie nicht faßt" — die Macht, die ihn in der Tiefe des Herzens zu ihr führt, die nagende Sehnsucht, diesem Zwiespalt zu entgehen. Er spricht den Sühne-Eid:

„Tristans Ehre —
Höchste Treu",

er will das Ende:

In deiner Hand
Den süßen Tod,
Als ich ihn erkannt,
Den sie mir bot;
Als mir die Ahnung
Hehr und gewiß
Zeigte, was mir
Die Sühne verhieß:
Da verdämmerte mild
Erhabner Macht
Im Busen mir die Nacht;
Mein Tag war da vollbracht.

Er will ganz genesen, er trinkt den Becher, Isolde ihm nach — und nun folgt die Befreiung von dem grenzenlosen Leid, aber anders,

als die Beiden sie erwartet: statt des Todes das Versinken in der Nacht der Liebe.

Es bedarf wohl keiner besonderen Erörterung, daß dieser verhängnißvolle Trank symbolische Dienste verrichtet und nur das magische Mittel ist, um den unausbleiblichen psychologischen Proceß zu beschleunigen und zu verdichten. Solcher symbolischen Hülfen kann die Poesie, vor Allem die dramatische, nicht entrathen, ja, sie gehören zu ihren unveräußerlichen Rechten und zwingen sich ihr mit jedem mystischen Stoff unwiderstehlich auf. Calderon, Shakespeare, Goethe und Schiller, alle Großen und Größten kennen sie, und in den Riesenwerken der Poesie und Musik, im „Faust“ und dem „Ring des Nibelungen“ erscheinen sie ganz in derselben Gestalt wie im Tristan: als wunderbare Tränke. An ihrer Berechtigung zu rütteln, könnte nur dem prosaischen Sinn beikommen, der wiederum einzig im Stande wäre, sie nur für sich selbst, nicht im Hinblick auf das innere Motiv, dessen Organe sie sind, zu betrachten und wohl gar zu belächeln oder zu verspotten. Ginge es nach ihm, dann wäre die Hexe im Faust mit ihrem Verjüngungselixir für Alles verantwortlich, was der dem frischen Leben Wiedergegebene fehlt und sündigt, und Tristans und Isoldens Lieben und Leiden fiele einzig der armen Brangäne zur Last, die in guter Absicht die Tränke verwechselt und größeres Unheil, als sie verhüten wollte, damit heraufbeschworen hat.

Es ist nun nicht zu leugnen, daß es etwas Störendes hat, im äußeren Organismus der Handlung eine doch nur untergeordnete Person, die überdies nur eine Sterbliche ist und nicht wie die Goethesche Hexe den Vorzug hat, mit Geistern zu verkehren und selbst den irdischen Bedingungen entrückt zu sein, den Knoten schürzen zu sehen, und es will mir scheinen, als wäre die Verantwortlichkeit, die damit auf die gute Brangäne fällt, Wagnern selbst ungemüthlich gewesen, so daß er sie an der wichtigsten Stelle, im ersten Akt, eben da, wo die Verwechslung vor sich geht, zu vertuschen bemüht war. Wenigstens ist es auffallend, daß er, der sonst mit Regieweisungen so verschwenderisch verfährt, den Augenblick und die Art dieser für das ganze Werk entscheidenden Verwechslung nicht festgesetzt und Beides

damit ganz in das Belieben der Darstellerin oder des Regisseurs gesetzt hat. Durch die Dichtung erhalten wir nur zwei Stadien, das erste, als Brangäne sich „zur Bereitung des Trankes anläßt“ (nach Isoldens Wort „Nun laß' uns Sühne trinken“), das zweite, als „auf Isoldens ungeduldigen Wink Brangäne ihr die gefüllte Trinkschale reicht“. Die Verwechslung der Tränke und die Füllung des Bechers liegen irgendwo in der Mitte, und erst aus Brangänens verzweiflungsvollem Geständniß „Der Liebestrank“ erfahren wir kurz vor dem Sinken des Vorhanges den (geahnten, d. h. von dem uneingeweihten Zuschauer höchstens geahnten) Zusammenhang. Denn sonderbarer Weise wird, wahrscheinlich in Folge dieser Unterlassung Wagners, der Vorgang auf der Bühne durch die Schauspielerin nie so deutlich markirt, wie man das verlangen darf. Entweder sind die Fläschchen mit den Tränken zu klein und durch Gestalt und Farbe ununterscheidbar, oder die Sängerin der Brangäne weiß die Verwechslung und die Noth, in der sie selbst sich befindet, nicht anschaulich genug zu machen, oder aber das Publikum hat ihrer, die ohnehin zu langem Stillschweigen verurtheilt ist, nicht Acht und hängt nur an Tristan und Isolden. Es versteht sich aber ganz von selbst, daß diese wichtige Thatsache mit aller Schärfe zu betonen ist, wenn man die Wirkung des Trankes nicht um jede theatralische Verständlichkeit bringen will. Denn darauf, daß man sich durch das Lesen der Dichtung ja über das Fehlende und Unaufgeklärte unterrichten könne, kommt es bei einem Werke nicht an, das für die scenische Darstellung bestimmt ist und eben darum auch nach theatralischen Normen beurtheilt werden muß, deren erste und selbstverständlichste die ist, daß sich aus allen mitwirkenden Factoren die Absicht des Schöpfers dem Publikum klar und zweifellos darstellt. Hie und da mag bei der Undeutlichkeit, mit der unsere Sänger mit wenigen glänzenden Ausnahmen das Wort zu behandeln lieben, eine Nachhülfe durch das Textbuch unvermeidlich sein und eine Unklarheit in der Aufführung dem Dramatiker oder Musiker nicht zur Last fallen, und es kommt mir natürlich nicht in den Sinn, eine Wagnersche Dichtung, die ihr eigenes Studium verlangt, mit irgend einem thö-

richten italienischen Libretto auf einen Rang zu stellen. Im Gegentheil! Sie verlangt, auch abgesehen von der Aufführung, vor und nach derselben die vollste Hingabe. Aber das Ideal des „Gesammtkunstwerkes“ wie jeder scenischen Aufführung ist es doch, daß alle Motive sich durch das Anschauen und Anhören sofort klar und faßbar darlegen, und jedenfalls dürfte über ein so erstaunliches Motiv, einen so entscheidenden Vorgang wie die Verwechslung des Todestrankes mit dem Liebestranke nicht das mindeste Dunkel herrschen; denn nur so wird es dem verständigen und mitempfindenden Zuschauer klar, daß Tristan und Isolde dem Bann einer höheren, unwiderstehlichen Macht gehören, die sich in der liebevoll sorgenden Brangäne nur ihr ahnungsloses Werkzeug erwählt. Wie in den „Wahlverwandtschaften“ äußert die Liebe ihre zwingende Macht; der Trank verdeutlicht nur, was sich aus der Tiefe der Herzen heraus erzeugt und Mann und Weib unauflöslich verbunden hat.

Was aber nun weiter? Das magische Mittel ist gebraucht und damit abgethan. Dramatisch, scenisch war es nothwendig — in der breiten Darstellung des Romans hätte es entbehrt werden können. Nachdem es genützt, mußte es der Vergessenheit anheimfallen. Das thut es nun aber bei Wagner nicht — leider nicht, wie ich hinzufügen muß. Schon im zweiten Akt klagt sich Brangäne des Unheils, das sie gestiftet, jammernd an:

Gehorcht' ich taub und blind,
Dein Werk
War dann der Tod;
Doch deine Schmach,
Deine schmählichste Noth,
Mein Werk
Muß ich Schuld'ge sie wissen.

Aber Isolde nimmt der Kurzsichtigen von ihrer hohen Warte herab die Last vom Herzen, setzt die einzig richtige Deutung an die Stelle der befangenen, falschen und ruft die schönen Worte:

Dein Werk?
O thör'ge Magd!

Frau Minne kennſt du nicht?
Nicht ihrer Wunder Macht?
Des kühnſten Muthes
Königin,
Des Weltenwerdens
Walterin,
Leben und Tod
Sind ihr unterthan,
Die ſie webt aus Luſt und Leid,
In Liebe wandelnd den Neid.
Des Todes Werk,
Nahm ich's vermeſſen zur Hand,
Frau Minne hat
Meiner Macht es entwandt.

Und damit iſt denn die an ſich bedenkliche Erinnerung an das Werkzeug und der Gedanke, daß Triſtan und Iſolde, wenn wirklich der Trank das ganze Liebesleid geſtiftet, ja nur das Spielwerk einer blinden Gewalt, unfreie Menſchen, geiſtig geſtörte Weſen ſeien, noch einmal glücklich verwiſcht. Am Schluſſe des bis dahin ſo gewaltig verlaufenden Werkes tritt die Berufung auf den Trank aber noch einmal, und diesmal ſo ſtörend in ſeine Kreiſe, daß ſie nun zum ſchweren, nicht wieder zu beſſernden Fehler wird. Denn nun naht auf ſchnellen Schiffen, Iſolden nachjagend, mit Brangänen der gute König Marke und Beide verſichern, daß Alles verziehen ſei, nachdem des Trankes Geheimniß enthüllt worden. Das heißt mit anderen Worten: Brangäne hat ihre unausrottbare Überzeugung, daß ſie ſelbſt und nicht „Frau Minne“ die Urheberin der furchtbaren Verwirrung geweſen (was ſie ja, wenn man die Handlung rein äußerlich betrachtet, auch wirklich iſt), auch dem König aufgedrängt, und dieſer, nunmehr gewiß gemacht, daß ſowohl Triſtan wie ſein Weib unſchuldig in das Verderben gerathen, bringt ihnen Verſöhnung und Vermählung zugleich — die letzte leider zu ſpät. Nun mag man immer ſagen, dieſe Auffaſſung ſei eben nur die beſonders enge und kurzſichtige dieſer guten, kleinlichen Menſchen — es hilft nichts; ſo unmittelbar vor dem Schluſſe erweckt ſie den Anſchein, als wolle auch der Dichter für ſie eintreten und ſeine

herrlichen Geschöpfe um den Preis, sie zu Marionetten zu degradiren, aller Schuld und Fehle frei sprechen. Es wäre ein furchtbarer Schnitt in sein eigenes Fleisch. Gewiß auch war es seine Absicht nicht, aber ein Fehler bleibt diese nachdrückliche Betonung an so wichtiger Stelle doch. Wir wollten vergessen, wie das Bündniß der Liebenden zu Stande gekommen sei, weil uns vor ihrer inneren Wahlverwandtschaft das Mittel ihrer Verbindung zurücktrat; immer wieder darauf hingewiesen, will uns aber der freie Schwung erlahmen und wir werden in Versuchung geführt, der nüchtern-wirklichen Anschauung Brangänens Recht zu geben und ihr zu sagen: gewiß, hättest du die Tränke nicht verwechselt, so wäre die Tragödie nicht da. Das kommt nun davon, daß eine Sterbliche das magische Mittel zu verwalten gehabt — denn „Frau Minne" sehen und hören wir nicht —, eine Sterbliche und nicht ein Zauberwesen, das wie die Hexe des Faust weder zur Rechenschaft gezogen wird noch zur Unzeit entschuldigende Aufklärungen giebt. Es bleibt also ein trüber Rest zurück. Als wir das Mittel recht deutlich zu gewahren wünschten, schob Wagner es zurück, und als es der Vergessenheit anheim zu fallen hatte, suchte er es wieder hervor, und Beides war falsch. Gewiß wird der tiefe psychologische Grund der Dichtung damit nicht erschüttert — aber zu Zeiten verwirren und stören uns jene an sich geringfügigen Mängel doch, eben weil sie der Klarheit und der großen Poesie derselben Abbruch thun.

„Tristan und Isolde" ist nun das Werk, an das Wagner nach seinen eigenen Worten „die strengsten, aus seinen theoretischen Behauptungen fließenden Anforderungen zu stellen erlaubte". „Nicht, weil ich es nach meinem System geformt hätte" fährt er in seinem Aufsatz „Zukunftsmusik" fort, „denn alle Theorie war vollständig von mir vergessen, sondern weil ich hier endlich mit der vollsten Freiheit und mit der gänzlichsten Rücksichtslosigkeit gegen jedes theoretische Bedenken in einer Weise mich bewegte, daß ich während der Ausführung selbst inne ward, wie ich mein System weit überflügelte. Glauben Sie mir, es giebt kein größeres Wohlgefühl als diese vollkommenste Unbedenklichkeit des Künstlers beim Produziren,

die ich bei der Ausführung meines „Tristan“ empfand. Sie ward mir vielleicht nur dadurch möglich, daß eine vorhergehende Periode der Reflexion mich ungefähr in der gleichen Weise gestärkt hatte, wie einst mein Lehrer durch Erlernung der schwierigsten contrapunktischen Künste mich gestärkt zu haben behauptete, nämlich nicht für das Fugenschreiben, sondern für das, was man allein durch strenge Übung sich aneignet: Selbständigkeit, Sicherheit!“

Es ist dabei in Erinnerung zu bringen, daß Wagner „Tristan und Isolde“ entwarf und ausführte, als nicht nur „Rienzi“, der „Holländer“, „Tannhäuser“ und „Lohengrin“, sondern auch der größte Theil des „Rings des Nibelungen“ bereits componirt war, des Werkes also, das nach seinen Mittheilungen an den Empfänger des Aufsatzes „Zukunftsmusik“, Villot in Paris, die Entstehung seiner Theorie mitbestimmt hatte, so daß diese „fast nichts Anderes als ein abstrakter Ausdruck des in ihm sich bildenden künstlerisch-produktiven Prozesses war“. Die Entstehung fällt in seinen Züricher Aufenthalt, in eine Zeit, da „Die Kunst und die Revolution“ (1849), „Das Kunstwerk der Zukunft“ (1850), „Oper und Drama“ (1851) und „Zwei Briefe“ (1852) schon veröffentlicht waren. Kaum glaublich ist es und doch gewiß, daß Wagner mit dem Wunsch an die Schöpfung ging, „ein seiner scenischen Anforderungen und seines kleineren Umfanges wegen leichter und eher aufführbares Werk zu liefern“, ein Wunsch, zu dem ihn vor Allem auch das Bedürfniß trieb, endlich wieder etwas von sich selbst hören zu können — denn die Revolution von 1848 und 49 und die Betheiligung an dem Dresdner Maiaufstand zwangen den Meister außer Landes zu fliehen, und als der Schwan des Lohengrin von Stadt zu Stadt fuhr und ganz Deutschland entzückte, hatte der, der ihn entsandt, immer noch keinen Ton von ihm vernommen. Kaum war nun aber das Werk begonnen, als der große Stoff auch Macht über seinen Bildner erlangte. Aus dem „leicht aufführbaren Werk“ wurde ein in die breitesten Dimensionen getriebenes Denkmal dessen, was der Meister tiefinnerst in Kopf und Herzen barg, ein Werk, das sich weit von aller Rücksicht auf das praktisch Ausführbare entfernte. Nicht um-

sonst hatte er seine Gedanken über die Stellung der Musik zum Drama in ein „System" gebracht — wollte er das neue Werk auch nicht nach ihm formen, er mußte es, denn solche Perioden der Reflexion können nicht spurlos an dem Schaffen des Künstlers vorübergehen. Nicht nur gestärkt hatte sie ihn, sie wies unwillkürlich dem neuen Werke Bahn und Richtung und theilte sich seinem Inhalte mit, genau so, wie sich in den Werken Goethes und Schillers ihre theoretische Arbeit spiegelt, als sie sich nach zehn Jahren der Enthaltung von jeder umfassenderen Production, nach zehn Jahren der Kritik, der Speculation und einer mannichfachen praktischen Beschäftigung dem künstlerischen Schaffen wieder zuwandten.

Zugleich aber — und das ist wichtiger — beweist „Tristan und Isolde", daß in jedem wahrhaft großen Kunstwerk sich der Geist seinen eigenen Körper schafft. In keinem seiner Werke stand so ausschließlich wie in diesem die Liebe im Mittelpunkt der Begebenheiten. Hier ist sie das Centrum. Und da die Liebenden durch eine unwiderstehliche Macht an einander gebannt sind, ergab es sich von selbst, daß die Wagnerschen „langen Blicke" schier endlos wurden und sich in Empfindungen und Worte umsetzten, die oft entwicklungslos, immer und immer um die centralische Sonne kreisen. Auch hierüber äußert sich Wagner: „Mit voller Zuversicht versenkte ich mich nur noch in die Tiefen der inneren Seelenvorgänge und gestaltete zaglos aus diesem intimsten Centrum der Welt ihre äußere Form. Ein Blick auf das Volumen des Gedichts zeigt Ihnen sofort, daß ich dieselbe ausführliche Bestimmtheit, die vom Dichter eines historischen Stoffes auf die Erklärung der äußeren Zusammenhänge der Handlung zum Nachtheil der deutlichen Kundmachung der inneren Motive angewendet werden mußte, nun auf diese letzteren einzig anzuwenden mich getraute. Leben und Tod, die ganze Bedeutung und Existenz der äußeren Welt hängt hier allein von der inneren Seelenbewegung ab. Die ganze ergreifende Handlung kommt nur dadurch zum Vorschein, daß die innerste Seele sie fordert, und sie tritt so an das Licht, wie sie von innen aus vorgebildet ist". Das ist außerordentlich deutlich und trifft in Bezug auf den „Tri-

ſtan“ den Nagel auf den Kopf. Im idealſten Sinne iſt überhaupt nur das dramatiſch, was ſich von innen, aus der Seele heraus geboren nun in äußere Aktion, in Handlung umſetzt — aber in Handlung muß es ſich auch umſetzen, ſonſt hört es auf dramatiſch zu ſein, ſonſt bleibt es lediglich lyriſch. Wie weit das nun im „Triſtan“ zutrifft, das iſt wohl zu unterſuchen und bei der Stellung, die die Oper in Wagners Schaffen und als Reformwerk in der Muſikgeſchichte einnimmt, von principieller Bedeutung. Gewiß geſtattete, ja forderte gerade dieſer Stoff den allerlangſamſten Entwicklungsgang, und das Liebesleben der edlen Beiden brauchte ſich ſo wenig wie möglich von den Außendingen ſtören zu laſſen — aber ein Entwicklungsgang mußte es doch immer bleiben. Nie durfte eine reine Verweilung eintreten. Jenes war das individuelle Recht, das der Genius gerade dieſes Stoffes heiſchte — dieſe würde ein Fehler ſein. Wie ſtellt ſich nun in „Triſtan und Iſolde“ die innere Seelenbewegung zur äußeren Handlung?

In allen früheren Muſikdramen Wagners bis einſchließlich zum „Lohengrin“ hatte ſich (den „Rienzi“ nicht ausgenommen) die „Handlung“, worunter hier die äußere Handlung verſtanden ſein ſoll, aus den inneren oder äußeren Verwicklungen des Stoffes von ſelbſt, organiſch geſtaltet: ganz im Gegenſatz zu den Texten der herrſchenden franzöſiſchen und italieniſchen Oper, die ſich in zahlreichen Fällen um keine Wahrſcheinlichkeit, um keine berechtigte dramatiſche Förderung kümmert, ſondern entweder der Kehlfertigkeit der Sänger oder der Schauluſt des Publikums die haarſträubendſten Conceſſionen macht. Das Scherzwort, man ſetze das in Muſik, was zu dumm ſei, um geſprochen zu werden, hatte ſolchen Machwerken gegenüber, von denen ja einige die deutſche Bühne immer noch unſicher machen, ſeine volle Berechtigung, und Wagner mit ihrer Bekämpfung leichtes Spiel. Was er ſelbſt an die Stelle dieſer Gemengſel von Albernheit und Unſinn ſetzte, erlangte ſehr bald den Ruf guter „Texte“ (eine Bezeichnung, mit der Wagner natürlich nicht zufrieden war), und auch ſeine Gegner erkannten ihren ſinnvollen Zuſammenhang, ihre poetiſche Einkleidung, wohl auch ihre theatraliſchen und dramatiſchen

Eigenschaften an. Charakteristisch ist ihnen allen in der That das unbedingte Sich-Ausleben um der Sache, des Stoffes, des Kunstwerks willen, und wenn im „Rienzi" sich die Handlung noch im alten Theaterstil, lärmend und prunkvoll abrollt, so fehlt doch ihren Märschen und Aufzügen, ihren Friedens- und Siegesgesängen niemals ein durch die Verhältnisse sich darbietendes Motiv. Sie sind nicht bei den Haaren herbeigezogen wie der Badechor der „Hugenotten" oder der Schlittschuhtanz des „Propheten". Im „Holländer" mangelt das bloß äußerliche Begebniß, und dem Ideal der Gestaltung „aus dem intimsten Centrum" der Seele heraus nähert sich die überaus einfache, aber nicht ausgereifte und ausgetragene Handlung. Im „Tannhäuser" kommt sie ihm so nahe wie möglich. Alles ist Empfindung, Phantasie, Seele, Alles klingt und wird eben dadurch, daß es sich klingend weiter bewegt, zur Handlung, einer der schönsten, die die Opernbühne kennt. Geht die Action des „Lohengrin" nicht so völlig glatt in der Welt der musikalischen Empfindung auf, so ist anderseits der Fluß der lyrisch-dramatischen Begebenheiten hier ein so vollkommener wie nirgend zuvor bei Wagner, der Entwicklungsschritt ein so stetiger, die Tonsprache eine so wundervolle, daß man den Gesammteindruck eines Vollendeten erhält. Dabei herrscht im „Lohengrin" wie im „Tannhäuser" eine bewunderungswürdige Ökonomie; jedes Glied erhält den ihm zukommenden breiten oder geringen Platz; die lyrischen Ruheplätze dehnen sich nicht so weit aus, daß das eigentliche Drama an Raum sich zu entfalten verlöre, und vor allen Dingen werden wir nie um den Eindruck gebracht, einen dramatischen Proceß von seinen Anfängen bis zu seinem Ende so vollständig verfolgt zu haben, wie es, um ganz von ihm gefangen zu werden, nothwendig ist. Kurz, es herrscht ein völliger Einklang der inneren und äußeren Handlung und diese wird von jener erzeugt: das höchste Lob, das man einem Dramatiker spenden kann, und das Kriterium, das die Wagnerschen Schöpfungen zu wahrhaften Dramen macht. Was „Lucia von Lammermoor" und die „Puritaner", „Robert" und der „Prophet" nicht sind, das sind „Tannhäuser" und „Lohengrin". Es ist denn auch Wagners

Stolz, die alte „Oper" bekämpft, gestürzt und an ihre Stelle das „Musikdrama" gesetzt zu haben.

Das ändert sich nun plötzlich, und zwar gerade in seinem berühmten Reformwerk, in „Tristan und Isolde." Schon im „Lohengrin" konnte es auffallen, daß einige für die Handlung nicht unwichtige Motive, die Verzauberung des Knaben Gottfried, Telramunds nächtliches Eindringen in Lohengrins Gemach, nur flüchtig gestreift und unvollkommen, gewissermaßen unlustig ausgeführt waren. Dies Zurückschieben solcher Dinge, die zur äußeren Handlung gehören und musikalisch nicht völlig rein aufgehen, wird nun im „Tristan" in einer Weise zum Princip gemacht, daß man die größte Mühe hat, sich von dem Zusammenhang der Begebenheiten, die doch nothwendig sind, um das Drama zu gestalten, eine klare Vorstellung zu machen. Dagegen verweilt Wagner hier in den „Tiefen der inneren Seelenvorgänge" so wahllos lange, daß wir nun den Eindruck erhalten, als lasse sich ein Wanderer auf einer Ruhebank zu stundenlanger Rast nieder, um dann den Weg, den er wohl oder übel zurückzulegen hat, athemlos im Siebenmeilenstiefellauf abzurennen, und so fort: Rast und Laufschritt, Rast und Laufschritt, bis er am Ziele ist. Selbstredend ein sehr vernunftwidriges Verfahren. Wie für den Touristen und den Bergsteiger beruht auch für den Dramatiker das Heil im steten Schritt; dieser kann rasch oder langsam, aber er muß beharrlich sein: eine kurze Ruhe, ein Aufathmen, ein lyrisches Verweilen ist ihm wohl einmal gegönnt, aber es ist eine Ausnahme. Im Allgemeinen haben Beide sich stetig fortzubewegen, und nur in der Bewegung beruht ja das Wesen des Dramatischen. Zu allem Überfluß spricht sich Wagner in der „Zukunftsmusik" selbst dahin aus, daß es seine Absicht sei, „das Publikum zu allererst an die dramatische Action selbst zu fesseln, und zwar in der Weise, daß es diese keinen Augenblick aus dem Auge zu verlieren genöthigt ist, im Gegentheil aller musikalische Schmuck ihm zunächst nur ein Darstellungsmittel dieser Handlung zu sein scheint." Und doch sollte derselbe Mann, der der Oper ihre dramatischen Rechte gerettet, allmählich wieder dazu gelangen, die „dramatische

Aktion" zu vergessen und sich lyrisch und musikalisch behaglicher auszuruhen, als es ein sangeslustiger Italiener, heiße er nun Bellini oder Donizetti, je gethan.

Es wurde schon darauf hingewiesen, daß die Verwechslung der Tränke im ersten Akt so völlig in den Hintergrund geschoben wird, daß Niemand, der die Dichtung nicht kennte, durch die Aufführung über den entscheidenden Punkt Klarheit empfangen würde — bei dem scenisch so einfachen Apparat des Werkes, dem Mangel jeder Ablenkung durch ein Bunterlei von Menschen, äußeren Vorgängen, Decorationseffecten u. dgl. ein doppelt befremdlicher Fehler. Aber über ihn würde man noch hinweg gelangen, denn der erste Akt schreitet wirklich, wenn auch mit großen Schritten, von Staffel zu Staffel vorwärts. Zwar ist die lange Erzählung von Morolds Tode u. s. w. im Grunde unmusikalisch und mit Wagners geistreicher und wahrer Theorie von dem „Ja, ja! nein, nein!" im Munde der Gestalten eines Musikdramas nicht zu reimen (cf. „Tannhäuser"); zwar setzt sich also in dieser weitläufigen und bei dem Anhören des Werkes im Theater gar nicht zu verstehenden Exposition die Empfindung nicht unmittelbar in Handlung und die Handlung wiederum in Musik um — aber wenn Tristan am Steuer erscheint, Isolde die Vertraute an ihn entsendet, die verzweifelnde Frau den Todestrank zu mischen befiehlt, Tristan und Isolde sich auf Tod und Leben gegenüber stehen und Beide statt der Vernichtung das Leben und die Liebe finden, dann vergißt man doch, was uns fremd, unklar, unmusikalisch und undramatisch schien, über dem großen musikdramatischen Grundzug dieser Scenenreihe. In ihr hat sich wirklich trotz der erwähnten Wenn und Aber die Handlung „aus dem intimsten Centrum der Welt" heraus geschaffen. Freilich, die Wenn und Aber dürfen in einem „Reformwerk" nicht gering geachtet werden.

Nun aber beginnt der zweite Akt. Ich schalte gleich ein, daß ich die Situation (Isoldens Harren auf den Geliebten im mondbeglänzten, sommerlich blühenden Garten, während die Jagdhörner des königlichen Trosses ferner und ferner verhallen) und Alles, was sich aus ihr entwickelt, für im höchsten Grade poesievoll und musi-

kalisch halte und daß ich mir kaum etwas Schöneres denken kann, als das von der Ungeduld sehnsüchtiger Liebe leidenschaftlich bewegte, stimmungstrunkene Orchestervorspiel, und, um aus der Fülle der lyrischen Herrlichkeiten nur eine einzige zu nennen: das wundervolle Verschwimmen der verklingenden Hörner mit „des Quelles sanft rieselnder Welle", die die liebende Isolde, ihrer treuen Warnerin zum Trotz, allein vernimmt. Aber nicht von der musikalischen Genialität dieser Sätze ist jetzt die Rede. Auch die Zusammenkunft der Beiden, ihr seliges Vergessen aller Gefahr, von deren Nähe wir wenigstens eine dunkle Ahnung haben, ist ganz von Musik geschwellt, und in großen Zügen betrachtet wäre das plötzliche Zerreißen der tragischen Binde, die Tristans und Isoldens Augen bedeckt, durch den Verräther, also das Nahen Markes und des Hofstaats mit seinen Folgen, auch dramatisch, wenn nur die Ausführung es wäre. Das ist sie nun aber nicht. Melots Gestalt, sein Charakter, seine Motive bleiben völlig im Dunkeln; wir wissen so gut wie nichts von ihm, wir hören und sehen ihn kaum, er interessirt uns gar nicht. Und doch ist er das Gegenspiel der Liebenden, wie Ortrud und Telramund der Widerpart Elsas und Lohengrins sind, doch fällt Tristan dadurch, daß er im Zweikampf mit Melot sich in dessen Schwert stürzt: eine Handlung, die sich wiederum so hastig abspielt, daß man sie kaum wahrzunehmen vermag. Warum diese fliegende Eile, warum dies beiläufige Abthun wichtiger Personen, wichtiger Begebenheiten (auf der Verwundung, die Tristan durch Melots Schwert empfängt, beruht ja der ganze dritte Akt!), warum, da der Componist Zeit in Fülle hat? Aber er nutzt sie nur zur Rast. Er hat uns bei Tristans und Isoldens Liebesfreuden lange, überlange verweilt — dann erscheint der Hof, ein greller dramatischer Blitz beleuchtet die Situation, aber nach dem Sprung, den er damit gemacht, läßt sich der Meister wieder zu fast tödtlicher Ruhe nieder: in dem endlosen Klaggesang des alten Marke, bis dann der Akt Hals über Kopf zu Ende poltert. In diesem schreienden Mißverhältniß der lyrischen Verweilungen zu dem Fortschritt der Handlung erblicke ich das Preisgeben des Wesens des Dramatischen und ein schweres Bedenken, über das mich

auch der schwelgerischeste Genuß der musikalischen Wunderwelt in Tristans und Isoldens Zwiegespräch nicht hinwegträgt.

Es bedarf wohl keiner Worte, daß mich bei diesem berühmten und bei den Gegnern arg berüchtigten Satz nicht die Länge als solche stört. Wäre das, dann dürfte Hamlet mir wie dem Polonius zurufen, er solle mit meinem Barte zum Barbier. Störend ist allein die entwicklungslose Länge. Denn in dramatischem Sinne ist die Scene in der That völlig entwicklungslos, insofern die Handlung in ihr nicht einen Schritt weiter gefördert wird, wie es, um Beispiele zu nennen, in den Scenen Elsas und Lohengrins, Siegmunds und Sieglindens in so echt musikalisch-dramatischer Weise der Fall ist: Scenen, die in jeder Weise als Muster gelten dürfen. Das Empfindungsleben wogt in der Liebesscene Tristans und Isoldens allerdings auf und ab. Dem ersten fesselosen Jubel des Wiedersehens folgt ein ruhigeres Sich-Versenken, ein Philosophiren gleichsam über Alles, was sie trennen und trennen konnte, bis mit der räumlichen auch der Gedanke an die zeitliche Trennung überwunden ist und die Herzen sich in dem wonnigen Zwiegesang ganz eins und in einander fühlen:

O sink hernieder,
Nacht der Liebe,
Gieb Vergessen,
Daß ich lebe;
Nimm mich auf
In deinen Schooß,
Löse von
Der Welt mich los!

Ein wortloses Vergehen, das Gefühl des süßen Hinsterbens im Andern folgt, bis aus diesem Liebestod ein neues Leben aufzuckt und die Extase gerade dann, als Brangäne ihren Schrei ausstößt und Melot den König auf den Schauplatz führt, ihren höchsten, bedenklichsten Grad erreicht. Aber diese psychologische Wellenbewegung, in der sich ein jedes Gefühlsleben abspielt, genügt nicht, um dramatisch zu sein — dazu fehlt ihr die Bewegung auf ein Hand-

lungsziel hin. Und wollte man dagegen einwenden, daß in einem Liebesdrama die bloße Darlegung der Liebe einen breiten Platz beanspruchen dürfe (wie in Shakespeares „Romeo und Julia", in Grillparzers „Hero und Leander"), dann ließe sich doch immer noch dagegen sagen, daß jene Meisterwerke wohl das Werden der Liebe, nicht aber den Zustand der gewordenen, ausgebildeten Liebe weiter ausgeführt haben (eben weil ihnen der letzte nicht dramatisch erschien), daß bei ihnen auch das Gegenspiel völlig ausgebildet und die Handlung in beständigem Flusse ist — während in „Tristan und Isolde" das Gegenspiel zwerghaft verkrüppelt und kaum bemerkbar ist, die entwicklungslose Darlegung der Liebe dagegen einen ganz unverhältnißmäßigen Raum einnimmt und die Handlung vollkommen stockt. Mit anderen Worten: statt stetigen dramatischen Fortschritts ein müßiges lyrisches Verweilen und im Gegensatz dazu ein hastiger, toller Kehraus mit Allem, was zur äußeren Handlung gehört. Wenn einer der unbedingten Wagner-Enthusiasten, Richard Pohl, in seinem Buch, das des Meisters Namen trägt, von dem zweiten Akt des Tristan sagt, er bestände „nur aus drei Scenen: der sehnsuchtsvollen Erwartung, der seligen Vereinigung und der jähen Trennung der Liebenden" und sei ein „einziges großes Liebesduett", dann verschleiert er damit seine dramatischen Schäden nur, während ein anderer Parteigänger, dem Pohl im Übrigen weit überlegen ist, sie wider Willen aufdeckt, wenn er das ganze Werk ein „lyrisches Gedicht" nennt und es dem Goethe'schen „Fischer" vergleicht. In der That! Aber ein Drama, auch ein Musikdrama soll kein lyrisches Gedicht sein. Liefe es auf nichts Anderes hinaus, wozu dann drei lange, lange Akte für das, was Goethe in vier achtzeiligen Strophen ausdrückt?

Es mag dabei immer wieder betont werden, daß diese Ausführungen sich nur auf das Dramatische beziehen und die musikalische Seite des Werkes, von der ich nur mit der größten Bewunderung reden kann, nicht treffen.

Mit dem Liebesduett sind wir aber noch nicht am Ende. Als der Schleier von dem Geheimniß der Liebenden gerissen ist und

Isolde sich, von unwillkürlicher Scham ergriffen, mit abgewandtem Gesicht auf die Blumenbank lehnt, während Tristan den Mantel ausbreitet, um sie zu decken, da liefert Richard Wagner einen neuen Beweis dafür, daß er über dem Verweilen „in den Tiefen der inneren Seelenvorgänge“ das Wesen des Dramatischen aus den Augen verloren hat. Denn nun beginnt der überlange Sermon des Königs, den kaum eine einzige Bühnenleitung mehr unverstümmelt auf das Theater zu bringen wagt. Ich möchte über das Geschick des armen, alten Mannes nicht mit einem wohlfeilen und frivolen Wort hinweggehen, denn er empfindet seine Schmach bis in das tiefste Herz und trägt seine Last wie ein König. Nicht er ist es gewesen, der einst den Blick zu Irlands Stern erhoben. Er hatte seine Seele an seinen jungen Freund, an Tristan, gehängt und nie daran gedacht sich zu vermählen. Aber sein Volk ist in ihn gedrungen, und Tristan selbst hat gedroht, Hof und Land für immer zu meiden, wenn er selber nicht für seinen Herrn von Cornwall auf die Brautfahrt entsandt würde. „Da ließ ers denn so sein“ und er gewann die „wunderhehre“ Frau,

Der mein Wille
Nie zu nahen wagte,
Der mein Wunsch
Ehrfurcht-scheu entsagte —

Und Tristan selbst muß es sein, der ihn verräth!

Den kein Himmel erlöst,
Warum mir diese Hölle?
Die kein Elend sühnt,
Warum mir diese Schmach?
Den unerforschlich
Furchtbar tief
Geheimnißvollen Grund,
Wer macht der Welt ihn kund?

Kein Vorwurf, keine Anklage — nur die trauervolle Klage eines milden, in seinem heiligsten Empfinden verwundeten Greises. Gewiß, wenn im Allgemeinen die „alten Könige“ und die Marino Fa-

lieros, die thöricht genug ſind, ein ſechzehnjähriges Mädchen zu freien, ihr Schickſal verdienen — dieſem edlen, ſanftmüthigen Manne hätte man es erſpart ſehen mögen!

Aber leider — das Mißverhältniß bleibt, und die bloße energieloſe Klage in einer ſolchen Situation iſt nun einmal aeſthetiſch ſchwach. Wäre Marke nach einigen mühſam hervorgebrachten Worten mit erſtickten Thränen auf den Steinſitz geſunken — er hätte uns ganz anders ans Herz gegriffen. Hier war der Augenblick, die Kunſt des Verſchweigens zu üben. Aber nein — es galt das Amt des Dichters zu verwalten, der Herzenskündiger der eigenen Geſchöpfe zu werden, aus dem „intimſten Centrum“ heraus die Empfindungen an den Tag zu ziehen — und über dieſem dichteriſchen Geſchäft vergaß Richard Wagner ſeine dramatiſchen Pflichten. Denn der lange, gar nicht enden wollende Erguß des Königs iſt ſo undramatiſch und untheatraliſch wie er unaeſthetiſch iſt. Er widerſpricht der Ökonomie des Ganzen, bewegt ſich abſolut nicht von der Stelle, fördert die Handlung um keinen Deut weiter und zwingt überdies die anderen Perſonen, in einer Situation, die Alle auf ihre Weiſe ſtark bewegt haben muß, unerträglich lange bewegungslos zu verharren. Welch' eine Mißachtung des Dramatiſchen, vom Theatraliſchen gar nicht zu reden! Wohin hatte den großen Mann ſeine lange Entfernung von der Bühne geführt! Wie konnte er, der es ſo vortrefflich verſtanden hatte, das ganze ſceniſche Bild zu bewegen, Wort und Ton, Orcheſter, Aktion und Decoration in Einklang zu bringen und aus allen Factoren ein Ganzes zu ſchaffen, wie konnte er über der Darlegung einer wiederum nur rein lyriſchen Seelenbewegung jetzt plötzlich alles Andere vergeſſen! Die Rede des Marke löſt ſich völlig von dem theatraliſchen Bilde los, ſie iſt ein Monolog, der mit dem Dramatiſchen nichts mehr zu thun hat: ein langathmiges, lyriſches Muſikſtück. Daß es hier mit dem Maßſtab eines ordinären „Realismus“ gemeſſen werde — dieſer Vorwurf iſt wohl nicht zu befürchten. Aber den breiteſten dramatiſchen Entwicklungsgang, die ausgiebigſte poetiſche Entfaltung des Gefühls, die weiteſte muſikaliſche Form zugegeben — ein Entwicklungsgang

muß es bleiben, sonst kann von dem Dramatischen — eine Wechselwirkung der dramatischen Personen auf der Bühne muß vorhanden sein, sonst kann vom Theatralischen keine Rede mehr sein. Wo lebt der Thor, der in dem ersten Akt des Goethe'schen „Faust", der im Grunde doch nur ein einziger Monolog ist, auch nur eine einzige Länge fände? Und doch würde dieser herrliche Monolog, auf ein Viertel reducirt, zu lang sein können, wenn er nicht seine wundervolle Entwicklung durchmäße! doch könnte er, aus der einsamen Zelle in eine öffentliche Versammlung, etwa die Aula der Universität versetzt, theatralisch zum baaren Unsinn werden! Alles hat eben seine Zeit und seine Stätte.

Ein ganz ähnliches Mißverhältniß findet sich im dritten Akt. Der treue Kurwenal hat seinen Herrn nach Kareol, dem alten Stammsitz seiner Ahnen, gerettet. Dort liegt er nun in dem lange verwaisten, übel gepflegten Burggarten unter dem Schatten einer großen Linde, an der Wunde dahinsiechend, die Melots Schwert ihm geschlagen, und dazu ertönt ein schwermüthiger Hirtenreigen auf dem englischen Horn. Ein Bild tiefster Melancholie, hoffnungslosesten Sehnens, scenisch wie musikalisch unsagbar ergreifend. Und herrlich ist, unsagbar herrlich, wie der todwunde Mann die Augen aufschlägt und der alte Freund und Diener aus seinem treuen Herzen vor Wonne aufjauchzt:

Süßes Leben —
Meinem Tristan neu gegeben!

Wie er ihm das Glück der Heimat preist, wie er ihm schlicht und kernhaft schildert, daß er ihn, den Verwundeten, Bewußtlosen auf seinen breiten Schultern zu Schiffe und von dem Schiffe ans Land getragen, in's echte Land, in's Heimathland,

„Auf eig'ner Weid und Wonne,
Im Schein der alten Sonne,
Darin von Tod und Wunden
Du selig sollst gesunden."

Es lockt Einem das Wasser in's Auge, unwiderstehlich!

Nun aber beginnt Triſtans langer Fieberkampf. Wie das Liebesfieber des zweiten Aktes läuft er in Wellenbewegung durch verſchiedene Stadien. Zuerſt iſt es nur die ſchmerzlich neue Gewöhnung „an des Tages wilden Drang“, das alte Sehnen und Bangen, das alte Verlangen nach der geliebten Iſolde. Da erhält es durch Kurwenals tröſtliche Mittheilung, daß er, um Triſtans Wunde zu heilen nach der beſten Ärztin geſandt, nach Iſolden ſelbſt, ein beſtimmtes, nah greifbares Ziel, und in verzückter Hoffnung jubelt der ſieche Mann auf; ſchon glaubt er das Schiff mit Augen zu ſehen — umſonſt; immer noch tönt die klagende Weiſe des Hirten: ein Zeichen, daß die Rettung noch fern. Nun folgt der Rückſchlag in die Verzweiflung; in grimmiger Wuth wendet er ſich, neue Kräfte ſammelnd, gegen „den furchtbaren Trank“, gegen ſich ſelbſt, der ihn gebraut!

Aus Vaters-Noth
Aus Mutter-Weh,
Aus Liebesthränen
Eh und je,
Aus Lachen und Weinen,
Wonnen und Wunden
Hab' ich des Trankes
Gifte gefunden!
Den ich gebraut,
Der mir gefloſſen,
Den Wonne-ſchlürfend
Je ich genoſſen —
Verflucht ſei, furchtbarer Trank,
Verflucht, wer dich gebraut!

Und als Kurwenal ihn vertröſtet, das Schiff könne nicht lang mehr ſäumen, da weicht das Toben, wie der Paroxysmus des Raſenden heiteren Phantaſieen und dem Spielen mit Blumen weicht (König Lear), einer milden, glücktrunkenen Erſchlaffung, die ſich in lieblichen Worten und lieblicheren Tönen ausathmet.

Wie ſie ſelig
Hehr und milde
Wandelt durch

Des Meers Gefilde,
Auf wonniger Blumen
Sanften Wogen
Kommt sie licht
An's Land gezogen:
Sie lächelt mir Trost
Und süße Ruh,
Sie führt mir letzte
Labung zu.

Und als nun endlich, endlich das Schiff erscheint, der Hirt auf der Schalmei statt der alten traurigen Weise den lustigen Reigen bläst, Kurwenal freudig aufspringt und auf die Warte eilt, Tristan sein selig-gewisses „Wußt' ich's nicht? Sagt' ich es nicht?" ausruft — da wird für einen Augenblick eine unbeschreibliche Wirkung erzielt, der sich Niemand entziehen kann.

Aber leider: sie ist durch das Warten, das undramatisch lange, ermüdende Warten auf des Schiffes Ankunft erkauft. Dies mußte voraufgehen, um den Effect einzig erscheinen zu lassen, daß es aber voraufging, gleicht aesthetisch ganz dem Liebeserguß des zweiten Aktes und ist dramatisch ebenso bedenklich. Denn alle musikalischen Herrlichkeiten und die gewaltige leidenschaftliche Bewegung in Tristans sehnsüchtigem Erharren des Schiffes, vielleicht auch das pathologische Gesetz im Verhalten der Wundfieberkranken zugegeben, über das ich kein Urtheil habe — anstatt einer dramatischen Entwicklung erhalten wir doch wiederum nur die breiteste Ausführung eines Zustandes, und was damit erkauft wird, der Effect bei dem Ertönen der Freudenweise des Hirten, ist doch bei Licht besehen auch kein dramatischer, sondern nur ein allerdings ausgezeichneter theatralischer Gewinn. Dieser aber wiegt nicht derart schwer, daß man die fabelhafte Verweilung bei Tristans Leiden für einen billigen Preis halten könnte, um so mehr, als die Ökonomie auch dieses Aktes auf das Wunderlichste verschoben wird. Denn nachdem Tristan, der sich mit letzter Kraft vom Lager gerissen, Isolden entgegengeeilt und in ihren Armen verschieden ist (ein auf das Tiefste erschütternder, tragischer Tod) und Isolde vergebens versucht hat,

† Wie kann Warten anders dargestellt werden, als durch Warten?
(Sehr gut)

ihn ins Leben zurückzurufen, erscheint das zweite Schiff, das Marke, Melot und Brangäne trägt, und jetzt beginnt ein wildes Handlungsgepolter, das den Sinn betäubt, kaum verständlich wird und das Drama in wilder Hast zu Ende führt. — Ehe man es sich versieht, sind die neuen Ankömmlinge gelandet, Melot und Kurwenal niedergehauen, Isolde in Brangänens Armen wieder zu sich gebracht — und man athmet erleichtert auf, wenn mit Isoldens sogenanntem „Liebestod" die Pulse wieder ruhiger schlagen und die Tragödie in den Wogen eines großartigen Tonstücks ihr verklärendes Ende findet.

Daß von diesen seltsamen Widersprüchen und Fehlern ein zu großes Aufhebens gemacht werde, wird man mir hoffentlich nicht vorwerfen, wenn man bedenkt, daß Wagner es war, der das Interesse des Zuschauers wieder an die dramatische Action fesseln wollte, und daß „Tristan und Isolde" ein Reformwerk ist, eben das Werk, an das sein Schöpfer „die strengsten aus seinen theoretischen Behauptungen fließenden Anforderungen zu stellen erlaubte." Solch' einem Werke gegenüber hat man doppelte Pflichten, denn es könnte die heranwachsenden Talente irre leiten. Ja es wird es thun, wenn man sich den mächtigen Eindruck zu Gemüthe führt, den das ganze riesenhafte Werk selbst auf ein großes, musikalisch nicht sonderlich vorbereitetes Publikum übt — falls man das Knäuel nicht entwirrt und die störende Macht von derjenigen trennt, die diese unwiderstehliche Gewalt vor Allem übt. Das ist die erstaunliche Leidenschaftlichkeit, die in jedem Ton des Werkes zittert, kocht und wogt, das ist die Fähigkeit seines Schöpfers, jeder Seelenbewegung, der wildesten und zartesten durch tausend feine Grade zu folgen, das ist sein enormer musikalischer Reichthum. Das nimmt uns gefangen, nicht jene Fehler, die den Eindruck nur abschwächen. Wie nun aber, wenn die Jünger und Nachtreter eben in diesen Fehlern, in dem ganzen Bau, der Form des Werkes das Heil erblicken? Wohin müßten sie gelangen, wenn sie nicht auch Wagners Genialität besitzen? Und gerade um eine so traurige, fruchtlose Nachfolge zu verhüten, ist doppelt nachdrücklich zu betonen, daß die Gestaltung des „Tristan"

in dramatischer Beziehung ein Irrthum und ein Widerspruch des Meisters mit sich selbst ist. Und diese Auffassung entspringt keiner einseitigen dramaturgischen Theorie. Im Gegentheil: sie mißt das Werk nur mit dem Maßstab des Dramatischen, der zu allen Zeiten, bei allen Völkern, für Werke jedes Stils gegolten hat und gelten wird, den Wagner selbst beredt genug verkündet hat. Die dramatische Aktion, die Handlung hat er in „Tristan und Isolde“ gering geachtet; anstatt dramatischen Fortschritts hat er uns lyrische Ruhe gegeben, absolute bewegungslose Lyrik — und das läuft in einer „Oper“, einem Musikdrama auf die „absolute Musik“ hinaus, gegen die der Meister selbst so energisch zu Felde gezogen ist. Der Beweis dafür darf jetzt wohl als hinlänglich erbracht gelten.

Bekanntlich hat Wagner an „Tristan und Isolde“ außer den bereits angeführten noch eine ganze Reihe anderer theoretischer Erörterungen geknüpft, die über die eigenartige Stellung des Werkes auch in musikalischer Beziehung ein helles Licht verbreiten. Er hat Gewicht darauf gelegt, daß im „Tristan“ gar keine Wortwiederholung stattfindet — ein Umstand, der mir ziemlich gleichgültig erscheint, da nicht auf dem Wort an sich, sondern nur auf dem Wort als Träger der Empfindung sein Werth für die Musik beruht, eine Wiederholung also keinen Schaden bringt. Wagner glaubt aber, daß bei diesem Verfahren, im Gewebe der Worte und Verse die ganze Ausdehnung der Melodie bereits vorzuzeichnen, „eine bei weitem innigere Verschmelzung des Gedichts mit der Musik zu Stande komme, als bei den früheren, wo die Verse darauf berechnet waren, durch zahlreiche Wiederholung der Phrasen und Worte als Unterlage unter die Opernmelodieen zu der diesen Melodien nöthigen Breite ausgedehnt zu werden.“ Der Frage, ob bei dem neuen Verfahren die musikalische Form der Melodie selbst nicht etwa einbüße, indem sie für ihre Bewegung und Entwicklung ihrer Freiheit verlustig ginge, begegnet er mit dem Satze: „Daß bei diesem Verfahren die Melodie und ihre Form einem Reichthum und einer Unerschöpflichkeit zugeführt werden, von denen man sich ohne dieses Verfahren gar keine Vorstellung machen konnte.“ Diesen

Ausſpruch thut Wagner mit beſonderer Betonung als Muſiker, und ſeine weiteren Ausführungen gipfeln darin: daß der immer gehörte grelle Ruf nach „Melodie, Melodie!“ nur ſolchen Muſikwerken ſeine Entſtehung verdanke, in denen neben der Melodie anhaltende Melodienloſigkeit vorkommt, welche die von den Habitués gemeinte Melodie erſt in das ihnen ſo theure Licht ſetzt; daß es an und für ſich natürlich keine Muſik ohne Melodie gebe, daß aber unter Melodie im engeren Sinne im Munde des ungebildeteren Opernfreundes nichts weiter als die „Tanzform“ gemeint ſei. Dieſem erſten kindlichen Urſprung der melodiſchen Form habe man allerdings erſtaunlich viel zu danken; aus ihr habe ſich die Symphonie bis zur Höhe der Beethoven'ſchen Meiſterwerke entwickelt, und zwar ſo, daß (während ſich bei ſeinen Vorgängern noch bedenkliche Leeren zwiſchen den melodiſchen Hauptmotiven finden), bei dieſem Genius alle in der Melodie liegenden Motive durch reichſte Entwicklung derſelben zu einem großen, in allen Theilen durch plaſtiſche Bewegung feſſelnden Muſikſtück entfaltet und zuſammengeſchloſſen ſind, zu einem Muſikſtück, „welches nichts anderes als eine einzige, genau zuſammenhängende Melodie iſt“.

Dies Verfahren, meint Wagner, ſei nun zwar von deutſchen Meiſtern ziemlich annähernd auch auf die gemiſchte Choral- und Orcheſtermuſik angewendet worden (man denke an die Chöre der Bach'ſchen Mathäuspaſſion, an die ganze Beethoven'ſche Missa solemnis. B.), niemals aber vollgültig auf die Oper. Für dieſe nun das poetiſche Gegenſtück zu der ſymphoniſchen Form zu ſchaffen, „welches, indem es die reiche Form vollkommen erfüllte, zugleich den innerſten Geſetzen der dramatiſchen Form am Meiſten entſpräche“ — das ſei die neue große Aufgabe, die er ſich im „Triſtan“ geſetzt. Sei die Symphonie „das erreichte Ideal der melodiſchen Tanzform“, dann ſei das Ideal der dargeſtellten Tanzform, alſo des Tanzes, die „dramatiſche Aktion“ — ein cum grano salis zu verſtehendes Wort, das natürlich nicht an das heutige Ballet denkt, wohl aber die Pantomime im Auge hat, die (obwohl Wagner dies nirgends mit der wünſchenswerthen Deutlichkeit ausſpricht) doch für die Oper die

eigentliche Probe für die musik-dramatischen Eigenschaften des Stoffes ist, wie in diesem Buche in der dem „Tannhäuser" gewidmeten Abhandlung näher ausgeführt wurde.

Das Ganze läuft also auf folgende, von Richard Pohl ganz gut zusammengefaßte Definition hinaus: „Das Ideal des Wagnerschen Musikdramas ist ein Kunstwerk, dessen musikalischer Theil im symphonischen Stil im höchsten Sinne formell wie ideell aufgeht; dessen dichterische Grundlage im Hinblick darauf völlig conform angelegt und durchgeführt und dessen Aktion mit der musikalischen Behandlung so übereinstimmend ist, daß sie zur Musik die vollständigste Ergänzung und umgekehrt diese zu jener den erschöpfenden Commentar giebt."

In diesem Musikdrama wird „der Dichter, welcher das unerschöpfliche Ausdrucksmittel der symphonischen Melodie vollkommen inne hat, den feinsten und innigsten Nüancen dieser Melodie von seinem Gebiete aus entgegenkommen". Was der Dichter verschweigt, wird der Musiker auf seinem Werkzeug, dem Orchester, das etwa dem Chor der griechischen Tragödie entspricht (während der wirkliche Chor nur als „handelnde Person" Sinn hat) erklingen lassen, und „die untrügliche Form seines laut erklingenden Schweigens" bezeichnet Wagner mit einem oft mißverstandenen und verdrehten, in der That auch zu Mißverständnissen reizenden Wort als „unendliche Melodie". Unter ihr ist also nichts als die Orchestersymphonie zu verstehen, die sich dem Drama auf der Bühne anschmiegt und es erklärt. Von ihrem reich verzweigten Détail redet Wagner unter einem Bilde: „Wie der Besucher des Waldes, wenn er sich, überwältigt durch den allgemeinen Eindruck, zu nachhaltender Sammlung niederläßt, seine vom Druck des Stadtgeräusches befreiten Seelenkräfte zu einer neuen Wahrnehmungsweise spannend, gleichsam mit neuen Sinnen hörend, immer inniger auflauscht, so vernimmt er nun immer deutlicher die unendlich mannigfaltigen im Walde wach werdenden Stimmen; immer neue und unterschiedene treten hinzu, wie er sie nie gehört zu haben glaubt; wie sie sich vermehren, wachsen sie an seltsamer Stärke, lauter und lauter schallt es, und so viel der

Stimmen, der einzelnen Weisen er hört, das überwältigend hell angeschwollene Tönen dünkt ihm doch wiederum nur die eine große Waldesmelodie, die ihn schon anfänglich so zur Andacht fesselte, wie sonst der tiefblaue Nachthimmel seinen Blick gefesselt hatte, der, je länger er sich in das Schauspiel versenkte, desto deutlicher, heller und immer klarer seine zahllosen Sternenheere gewahrte. Diese Melodie wird ewig in ihm nachklingen, aber nachträllern kann er sie nicht; um sie wieder ganz zu hören, muß er wieder in den Wald gehen, und zwar am Sommerabende. Wie thöricht, wollte er sich einen der holden Waldsänger fangen, um ihn zu Hause vielleicht abrichten zu lassen, ihm ein Bruchtheil jener großen Waldmelodie vorzupfeifen! Was Anderes würde er zu hören bekommen als etwa — welche Melodie?“ —

Dem zutreffenden Vergleich ist kaum mehr etwas hinzuzufügen. In der That, aus dem breiten Wiesenteppich, den das Orchester im „Tristan“ ausbreitet, treten dem immer gespannter aufmerkenden Blick immer neue Blumenformen entgegen, seine große Tonfluth trägt immer neue entzückende Gebilde heran, der große Wald führt uns immer neue Klänge zu. Nur ist es mit der „unendlichen Melodie“ und ihrem ununterbrochenen Zusammenhang nicht so arg, daß sich in ihr nicht wieder statt bloßer Melodienfragmente auch geschlossene Sätze bildeten, wie es dem bildnerischen Drange jeder Kunst nun einmal eigen ist und dem der Musik nicht zum Wenigsten. Nicht nur in dem Seemannslied, dem Spottlied des Kurwenal „Held Morold zog zu Meere her“, in Brangänes Tageruf, auch in dem selig-schönen Zwiegesang der Liebenden „O sink hernieder“ waltet der abschließend-bildnerische Drang, und gerade dieser letzte ist ein Melodienbau, ein Ganzes in sich von größter Herrlichkeit. In ihm hat aber Wagner von seinem Bedenken, zwei Stimmen zusammen ertönen zu lassen, geruhig abgesehen, und die Wirkung ist die größte: wahr zugleich und der Situation angemessen. Was die Berechtigung der von Wagner für den „Tristan“ gewählten Form betrifft, die Berechtigung also vor allem der so eben gedeuteten „unendlichen Melodie“, so glaube ich zwar nicht, daß sie so schlechtweg die Ideal-

form ist, ohne die es in Zukunft kein Musikdrama oder keine Oper geben könne. Wie das System, das Wagner aufstellte, größtentheils ein individuelles war, seiner Begabung und dem, was ihm jeweilig die Seele füllte, entsprechend und keineswegs immer zur Verallgemeinerung geeignet, so ist die Form, in die er den glühenden Inhalt seines „Tristan" goß, auch nur eine der vielen neuen Möglichkeiten, die er dem musikalischen Drama erschloß. Ihm selbst ist es nicht beigekommen, eins seiner späteren Werke so durchweg streng an seine neu erfundenen Gesetze zu schmieden. Aber dem Orchester hat er seine neue Gestalt allerdings belassen, insofern es ununterbrochen für das, „was der Dichter verschweigt", eintritt, den verborgenen Empfindungen der dramatischen Gestalten tönenden Ausdruck verleiht und Alles, was sich auf der Scene begiebt, ebenso treu begleitet und illustrirt. Es wogt mit der Rheinfluth, säuselt mit den Blättern unter der Linde, unter deren Schatten der junge Siegfried in den sonnigen Tag hineinträumt, und wallt mit dem heiligen Blut im Gral. Eins aber setzt die strenge Erfüllung der Wagnerschen Forderungen (nun gar das Vermeiden jeder Wortwiederholung!) voraus: Dichter und Componist müssen ein- und dieselbe Person sein. Denn welcher Poet errieth den Musiker so, wie Wagner es sich denkt? Man muß also auf einen zweiten Wagner warten, und das heißt soviel als: das System des Meisters, wie vieles auch allgemein gültigen Bestand in ihm hat, ist zunächst doch nur ein individuelles!

Diejenigen aber, die sich von der abgeschlossenen Form der einzelnen Musikstücke, die entweder unvermittelt, nur durch den Dialog, durch das Secco, oder ein melodisch-declamirendes oder psalmodirendes Recitativ verbunden, nebeneinander stehen, nicht zu trennen vermögen und in ihrer Preisgebung eine Aufopferung des musikalischen Princips überhaupt erblicken, sollten einmal einen Blick auf das Vers- oder Prosadrama werfen, um durch die Vergleichung zu lernen. Denn dies kennt schlechterdings *gar* keine abgeschlossenen Formen im Innern der einzelnen Akte; es reiht nicht lyrisch, liedartig gehaltene, wohl gar gereimte Monologe und Dia-

loge aneinander, es läßt die Rede mit dem Gang der Handlung ununterbrochen fortfließen und greift selbst in den poetischen Verweilungen nur äußerst selten und dann mit ganz bestimmter Absicht zum Lyrischen, wie in der Gartenscene der Maria Stuart oder den Monologen der Jungfrau von Orleans. Eine Ganzheit gewinnen wir erst, wenn das letzte Wort im Drama gesprochen und das dramatische Gesetz am Helden erfüllt ist. Zwar giebt es in diesem großen Bau wie in einem Werk der Architektur selbstredend einzelne größere gegliederte Theile, wie sie sich in den Akten oder in den besonders monumentalen ¡Scenen darstellen — schlechterdings für sich selbst steht aber keiner von diesen, und alle erhalten ihre Bedeutung erst in Bezug auf das Ganze: was von der Arie und ihrer Stellung in der Oper gewiß nicht behauptet werden kann. Ich will den Vergleich nicht gar zu streng und peinlich durchführen, denn die Musik hat, wie genugsam dargethan ist, ihre eigene lyrische Seele und ihre eigenen formalen Gesetze, die mit dem Wort und der Handlung in der Oper oder dem Musikdrama einen Vergleich, ein Bündniß schließen müssen, wobei es ohne gegenseitige Opferungen nicht abgeht — aber es ist dem Componisten, der im Kampf gegen das Überwuchern des rein gesanglichen oder gar nur virtuosen Elementes den Hauptnachdruck auf das Dramatische gelegt sehen möchte und dorthin vor Allem die Thaten seines Genius richtet, vollkommen nachzufühlen, daß er die engen Formen erweitert oder zerbricht, weil er in ihrem Bezirk seine Zwecke nicht erreichen und die alten Schäden besiegen zu können glaubte. Es sei immer wieder daran erinnert, daß die alten Meister auf ihre Art auch in der Arienform den denkbar tiefsten Gefühls- und dramatischen Gehalt niedergelegt haben, aber unter den vielerlei Compromissen, die in dem Musikdrama zu schließen sind, und den vielfachen Überrechten, die bald dieser, bald jener Factor über den andern erringt, ist es ganz begreiflich, daß auch das rein dramatische oder für dramatisch gehaltene Princip sich auf Kosten der übrigen Geltung verschafft hat, und Keiner, der die erstaunlichen Früchte bewundert, die es unter Wagners Händen gezeitigt hat, der die Revolution wahrgenommen, die es in der ge-

sammten Operncomposition bewirkt hat, wird wünschen, daß es anders gekommen sein möge. Daß Wagner in „Tristan und Isolde“, das den Kern seines Wollens und Könnens darlegen sollte, über dem Verweilen bei den „inneren Seelenvorgängen“ seiner Gestalten den dramatischen Fortschritt vergessen hat, auf den es ihm bei seinen Reformen doch ankommen mußte, ist nur eine boshafte Schicksalstücke. Das neue Geheimniß der Orchesterbehandlung und der „unendlichen Melodie“ hatte ihn so gebannt, daß er sich von ihm nicht zu trennen vermochte und das Übrige aus den Augen verlor. Aber er hätte mit den neu gewonnenen Mitteln auch und gerade eine wahrhaft dramatische, aus den inneren Motiven erzeugte Handlung schaffen können, wie er es in seinen anderen großen Werken bald im Ganzen, bald in großen Scenengruppen gethan — und darauf kommt es doch nur an.

Wenn Wagner nun aber der Ansicht ist, bei seinem symphonischen Verfahren werde die Melodie und ihre Form einem Reichthum und einer Unerschöpflichkeit zugeführt, von denen man sich ohne dies Verfahren gar keine Vorstellung machen könne, dann hat er durch seinen „Tristan“ diese Behauptung in der glänzendsten Weise erhärtet. Es steckt eine geradezu verblüffende Musikfülle in diesem, dem gewöhnlichen Laienverstand für unmusikalisch oder unmelodisch geltenden Werk. Freilich, wer die alte „Tanzform“ in ihrer primitiven Gestalt (nicht in der vollendeten Ausbildung, die sie nach Wagner in der Beethovenschen Symphonie gefunden) für die einzig mögliche „Melodie“ hält, deren Werth um so größer ist, je leichter man sie nachträllern könne, der findet in „Tristan und Isolde“ seine Rechnung nicht. Von solchen „Melodien“, die in einer italienischen Oper die Conversation etwa fünf- oder sechsmal unterbrechen müssen, wenn die Novität durchgeschlagen haben soll, von solchen Melodien im Stil Bellinis, Donizettis, Verdis und ihrer jüngeren und unbekannteren Collegen und Nachfolger, der Herren Petrella, Usiglio und Varenza, findet sich im „Tristan“ keine Spur. Selbst von der ordinären Praxis Meyerbeers, die Melodienfrucht unserem Gaumen dadurch besonders schmackhaft zu machen, daß er, bevor sie servirt

wird, uns vis à vis de rien setzt, d. h. auf einem einzigen Ton beliebig lange herumhämmert, ist hier nichts zu merken. Auch das Secco-, auch das phrasenhaft leere Recitativ, das sich wüstengleich zwischen Oase und Oase, den eigentlich melodiösen Musikstücken ausbreitet, fehlt hier — was Gluck mehr theoretisch als praktisch, was Weber viel kräftiger durch sein lebensvolles Beispiel angebahnt, was in den Meisterwerken Mozarts und Beethovens, die in der alten Form das denkbar Größte erreichten, schon vereinzelt auftritt, das ist hier durchgeführt: unaufhörlich wälzen die Tonmassen sich weiter, ihr ganzes Gewelle klingt und klingt melodisch, immer neue musikalische Bildungen steigen in ihm auf, bald flüchtig zerstäubend, bald mit anderen sich zusammenschließend, proteusgleich wechselnd, anderen verwandt und doch neu — kurz, es ist ein Erfindungsreichthum, der an's Wunderbare grenzt.

Es läßt sich begreiflicherweise nur mit Andeutungen davon reden; „den vollen Aufschluß" muß, nach Wagners eigenem Wort, das Kunstwerk selbst geben, und nur einiger der Hauptmotive, die sich dem Verständniß aufdrängen, mag hier kurz gedacht sein. In dem Liebesthema, womit das Vorspiel eingeleitet wird, liegt eine sehnsüchtige, verschmachtende Hingabe ausgesprochen, die kein Wort mit gleicher Macht auszudrücken vermag, wie kein Wort mit gleich unmittelbarer Gewalt für das Wachsen und Schwellen der Liebe, ihren furchtbaren Ausbruch und ihr hoffnungsloses Ersterben den Widerhall in unseren Herzen weckt. Und welch' charakteristische Unterlage giebt das seltsam ungefüge, elegische Lied des Matrosen der ganzen ersten Scene, der es als Thema untergebreitet ist! Es ist in seiner melodischen Führung mit offenbarer Absicht scheinbar ganz naturalistisch gegeben, als könne der junge Sänger nicht Ton halten. Schon das erste Fis auf dem Worte „Blick" befremdet, mehr noch das unmittelbar darauf frohgemuth einsetzende F („Ostwärts streicht das Schiff"), vor Allem aber die Vertauschung des As mit dem A bei dem Endreim „Wehen" und „blähen":

Sind's deiner Seufzer Wehen,
Die mir die Segel blähen?

Das ist keine Volksweise, so melodisch schwierig singt das Seevolk nicht — das ist nur die Umbildung, die eine einfache Melodie in dem Munde eines unmusikalischen verliebten Jünglings erfahren hat. Und doch ist der ganze naturalistische Effekt nicht mit naturalistischen Mitteln erzielt: denn die anscheinend vom Hundertsten ins Tausendste modulirende Weise läßt sich, wie ich nach kurzem Bedenken mich überzeugt habe, auf eine sehr einfache harmonische Formel zurückführen.

Wie contrastirt die ruhige Freudigkeit der bescheidenen, anmuthigen Brangäne, die, trotzdem sie Isolden wortkarg und bleich, ohne Schlaf, wild-verstört gefunden, doch immer wieder, trotz allen Mitleids für die Herrin, das Gleichgewicht der eigenen Seele findet — wie contrastirt es zu dem fassungslosen, athemversetzenden Weh der armen Isolde! Wie ganz erfüllt von Tristans Ruhm feiert die noch immer arglose Magd „das Wunder aller Reiche, den hochgepriesnen Mann", ohne sich von Isoldens höhnender Fortsetzung ihres Themas beirren und belehren zu lassen, wie liebenswürdig fragt sie auf Isoldens Geheiß, den Stolzen zu ihr zu rufen:

Soll ich ihn bitten
Dich zu grüßen?

und wie scheinruhig, im schönsten melodischen Fluß, entgegnet Tristan am Steuer ihren Fragen. Nur beklemmender wird nach dem übermüthigen, etwas plumpen, ohne Wohllaut instrumentirten Spottlied Kurwenals der Druck in Isoldens Zelt: ihr Befehl, den Todestrank zu brauen, mit dem beängstigenden chromatischen Motiv, mit dem Todesthema, das wir schon bei den Worten:

Tod geweihtes Haupt,
Tod geweihtes Herz

hörten. Nur auf kurze Zeit zertheilen die muthigen Seemannsrufe, die von außen hereindringen, die Schwüle — Tristan kommt, von seinem trotzig-entsagungsvollen Motiv eingeführt, Wort um Wort spitzt den Conflikt nur drohender zu, bis es entschieden ist, die Liebenden das Horn an die Lippen setzen — und nun im Orchester

statt des Todesmotivs das Liebesmotiv erklingt und das ganze süße Leid des Vorspiels wieder vor uns lebendig wird: es ist in scenischer und musikalischer Beziehung eine Wirkung ohne Gleichen, großartig in dem Schluß des Aktes, der Landung in Cornwall, mit seinen Fanfaren und Jubelrufen gegipfelt!

Musikalisch fast noch reicher ist der zweite Akt: das Vorspiel mit der unruhigen und doch nicht hastigen, glücksgewissen Cellofigur, in der sich die Erwartung so bezeichnend ausspricht, bezeichnend wie das Anhalten des Athems und das Lauschen auf dem Accord ges-a-des-e; der große Zwiegesang des liebetrunkenen, weltvergessenen Paares, die wundervolle Weise „O sink' hernieder, Nacht der Liebe" mit ihrer melodischen Abzweigung „Barg im Busen uns sich die Sonne", das ganz hingehauchte „Laß mich sterben" auf Brangänens Warnungssang, das später zum Thema für Isoldens Liebestod gewordene, melodisch geradezu unverwüstliche, hundert Keime neuen musikalischen Lebens in sich bergende „So starben wir, um ungetrennt", um das sich gegen das Ende der Scene eine der holdesten melodischen Ranken schlingt. Und so schreitet man auch im dritten Akt von einer musikalischen Höhe zur anderen und findet kaum Zeit, der kunstvollen Verbindungen dieser Gipfel, der geistreichen Verarbeitung der einzelnen Themata zu gedenken, der unabläßigen Variationen, die sie erfahren. Wagner hat Recht: aus diesem großen Getön darf kein einziges Glied isolirt werden, als Ganzes will es genossen, empfunden und verstanden sein.

Zur Erklärung ist nichts weiter hinzuzufügen: daß das musikalische Leben des Werkes und seiner Gestalten höher steht als das dramatische, sagt Alles, seine Schwäche und Stärke, und beweist, wie mächtig das musikalische Verlangen und Vermögen in dem Meister war. Aus dem „intimsten Centrum der Welt", aus „den Tiefen der inneren Seelenvorgänge" hat er das Leben dieser Menschen entwickelt, wie ein echter, wie ein großer Künstler, aber über ihrer echt menschlichen, leidenschaftlichen, nach Heroenart überleidenschaftlichen Ausgestaltung hat er vergessen, sie beharrlich dramatisch zu bewegen: den ersten Akt ausgenommen. In Wagners

Schaffen ist das Werk einzig geblieben, und einzig wird es bleiben, da die Bedingung „im Gewebe der Worte und Verse bereits die ganze Ausdehnung der Melodie vorzuzeichnen“ wahrscheinlich nie zum zweiten Male erfüllt wird. Sein System wollte Wagner, wenn auch nicht mit kalter Reflexion, so doch voll von all dem Neuen, dem er so eben erst in seinen Reformschriften Ausdruck gegeben, mit der Schöpfung des „Tristan“ bekräftigen — und er überflügelte, wie er selbst zugiebt, sein System. Zum dramatischen Muster, zum Ideal des Musikdramas wird und darf das Werk nicht werden, aber es wird durch die Fülle seiner musikalischen und psychologischen Offenbarungen, durch die riesenhafte Größe einiger dramatischer Scenen Bewunderung für sich und seinen Bildner erzwingen, der unbekümmert um die Welt, ihr Verständniß, Lob und Tadel dies Denkmal seiner heiligen Hingabe an ein künstlerisches Ziel aufstellte. Es ist kein vollkommenes Werk, es mißt sich nicht nach den Regeln der Schule; aber der Geist, dem Wagner vertraute, hat ihm auch nie wieder so feurige Blitze aus seinem göttlichen Auge gesandt, und in das Herz der Welten, in die Geheimnisse der Liebe blicken wir in „Tristan und Isolde“ so unmittelbar, wie in keinem der früheren und späteren Werke Wagners.

Die Meistersinger von Nürnberg.

Als im Jahre 1868 der Augenblick nah und näher kam, da Richard Wagners „komische Oper“ in München zur ersten Aufführung gelangen sollte, da gab es in den musikalischen und Theaterkreisen eine allgemeine Aufregung. Die Presse hatte im Voraus viel zu erzählen gewußt, was das neue Werk verdächtigen und lächerlich machen sollte. Persönliche Feindschaft hatte sich fest an Wagners Fersen gekettet. Dem gehetzten Manne, der ohne Widersacher nicht leben konnte, der so manchen durch die Sache, die er in seinen Schriften und mit seinen Schöpfungen vertrat, manchen auch durch persönliche Hast und Schroffheit verletzt und beleidigt hatte, war nach immer erneuten vergeblichen Versuchen, nach seiner Verbannung aus Dresden zur Ruhe zu gelangen, ein plötzlicher Glücksstern aufgegangen. Das Heil, das er für sich und seine Kunst in Paris, Zürich, Karlsruhe, Wien vergeblich gesucht, fand er in München. Der junge König berief ihn im Jahre 1864 dorthin und legte durch diese Berufung und die uneingeschränkte Unterstützung, die er dem Meister und seinen Werken mit schwärmerischer Freigebigkeit gewährte, den festen Grund zu Wagners Volksthümlichkeit. Diese unerwartete, verschwenderische Gunst lenkte begreiflicherweise Aller Augen auf den ganz von seinen Entwürfen erfüllten und in ihrer Verfolgung rücksichtslosen Mann; seine künstlerischen Interessen wurden zum Spielball der Parteien, und bald gelang es den geschäftigen Wühlern, die Wagners Einfluß auf den Monarchen fürchteten, wirklich, ihn aus der königlichen

Nähe zu verdrängen — freilich ohne den Sinn des Fürsten, wie sie gehofft hatten, ganz von ihm und seinem Schaffen abzuwenden. Im Jahre 1868 waren die Minirer schon thätig genug, aber die Neigung des Königs war noch unbeirrt, und als der Abend der ersten Vorstellung der „Meistersinger“ herannahte, ließ er den Dichter-Componisten zu sich in die Loge entbieten. Von dort sah und hörte Wagner sein Werk zum ersten Male an sich vorüberziehen. Hans von Bülow saß am Dirigentenpult.

Das stumpfte zwar die Waffen der Feinde ab, aber sie schwiegen und ruhten darum doch nicht. Das Werk sollte unmöglich gemacht werden, und als der Münchener Erfolg schon unantastbar feststand, wimmelten die Tagesblätter von Schnödigkeiten und Albernheiten aller Art, die irgend ein beliebiges Schimpfwort aus der nächtlichen Prügelei in den Gassen Nürnbergs zur Handhabe nahmen, um das ganze Werk zu verspotten und ihm wenigstens an anderen Orten den Eingang zu erschweren. Zudem: gab es nicht wirklich Grund genug zu Zweifeln? Wagner als Componist einer komischen Oper? Eben so gut hätte man von Schiller ein leichtes Lustspiel, von Beethoven eine opera buffa im Stil Rossinis erwarten können. Sein technisches Rüstzeug schien viel zu schwer, um die leichten Pfeile abzuschießen, die man von einer komischen Oper erwartete, seine Leidenschaft viel zu mächtig und grotesk, als daß sie hätte spielen und tändeln können. Und geistreiche Wendungen durfte man auch kaum von ihm erwarten: in seinen theoretischen Schriften kämpft sein hellsichtiges Künstlerauge, das die Gesetze seiner Kunst klar vor Augen sieht, hart mit den Anforderungen, die der Dritte, Uneingeweihte, mit diesem künstlerischen Gesicht nicht Begnadete an die logische Darlegung der von ihm geschauten Gesetze, seiner Theorie, seines Systems stellt; er giebt die tiefsten künstlerischen Aufschlüsse, aber er thut es gleichsam keuchend, mit Übertreibung, und er sagt nicht selten mehr als er sagen will. Zudem ist ihm seine Sache so bitter ernst, daß er kaum je daran denkt zu scherzen, und thut er es einmal, dann ist es entweder ein mißglückter oder ein galliger, verwundender Scherz. Das war der Stoff nicht, aus dem man „komische Opern“

formt. Und doch war die Schöpfung der „Meistersinger von Nürnberg“ nicht die Eingebung einer Grille. Ihre poetischen Keime fallen in die Zeit der Entstehung des „Tannhäuser“ — also einige Decennien hatte er sich mit ihrem Plane getragen. Sie waren ihm notwendig „wie des Baumes Frucht“, sie konnte der „Zufall gaukelnd nicht verwandeln“ — das sagten sich die Verständigeren und sie fügten in Gedanken hinzu, daß, wäre die Frucht selbst mißrathen, sie doch jedenfalls „originell“ und im höchsten Grade „interessant“ sein würde. In der That, das war sie. Zwar der Begriff des Komischen, des Witzes, des Humors ließ sich nicht über Nacht und durch ein einziges Werk umgestalten, und Wagner mußte sich gefallen lassen, mit demselben Maßstab gemessen zu werden, den wir an Mozarts „Figaro“, wohl auch an Rossini, Auber und Andere, den wir an die Lustspiele Shakespeares und an Lessings „Minna von Barnhelm“ anlegen. Warum auch nicht? Oft fügte er sich dem Maßstab, hie und da blieb er unter ihm zurück, im Ganzen aber reckte er sich über ihn hinaus. Er hatte ein Werk geschaffen, für das zwar die alten aesthetischen Begriffe und Empfindungen taugten und taugen mußten, das aber der Schablone alles dessen, was bisher als komische Oper galt, völlig entwachsen war. Die „Meistersinger“ sind ein Werk für sich, und trotz einiger werthvoller Versuche, ihrem Stil nachzugehen (Götz' „Bezähmte Widerspenstige“), sind sie einzig geblieben. Unsinn! Viel später

Der Streit, der namentlich seit dem „Lohengrin“ über die künstlerische Schaffensweise Wagners und seine Principien entbrannt war, hatte sich seit dem Erscheinen seiner theoretischen Schriften (1849—1852) verschärft, und drohte er einzuschlafen, so lebte er mit Wagners Wiedererscheinen in Deutschland, vollends aber mit seiner Niederlassung in München erbitterter als zuvor wieder auf. Mit „Tristan und Isolde“ war es das zweite große Werk, das die Probe seiner Theorien zu bestehen hatte — denn alle früheren sind älter als diese. Die Feinde hofften, er würde sein Leben durch seine That, seine Werke bloßstellen, die Freunde wünschten in den Schöpfungen wiederzufinden, was ihre Bewunderung in seinen Reformschriften gewesen. Fanden sie es? Die symphonische Gestaltung

des Orchesters? die unendliche Melodie? das Drama, dem Wort und Ton, die nichts für sich bedeuten, nur die Zunge lösen, als Mittel für seinen letzten künstlerischen Endzweck? Man war begierig. Einiges fand man zum Vollen erfüllt, Einiges überboten, in Anderem widersprach der Meister seiner Theorie geradezu oder er blieb hinter ihr zurück, und wie bei „Tristan und Isolde", so wurden auch hier hundert Fragen principieller Natur lebendig.

Wie stellt sich z. B. in den „Meistersingern" Wort und Ton zum eigentlichen Drama? Zwar war Richard Wagner diesmal vom Mythos abgewichen, seinem Ideal, das (wie es in seinem berühmten Aufsatz „Zukunftsmusik" heißt) „nur das ewig Verständliche, rein menschliche, aber eben in der unnachahmlichen concreten Form zeigt, welche jedem echten Mythos seine so schnell erkenntliche individuelle Gestalt verleiht" — aber waren die Bedingungen des Musikdramas darum andere geworden? Blieb es nicht immer noch sein Merkzeichen, daß, wie es in demselben vortrefflichen Aufsatze heißt, „der leicht übersichtliche Gang der Handlung kein Verweilen zur äußerlichen Erklärung des Vorganges nöthig macht?" daß dagegen nun „der allergrößte Raum des Gedichtes auf die Kundgebung der inneren Motive der Handlung verwendet werden kann?" War es plötzlich nicht mehr die Empfindung, die sich unmittelbar im musikalischen Drama in Wort, Ton und Aktion umsetzt? war, wie es Wagners Ausleger so breit betonen, die Lyrik nicht mehr „Anfang und Ende aller Kunst" und jedenfalls der Musik? Gewiß doch, aber jene reine Geburt aus der Lyrik, der Empfindung können ganze Scenenreihen der Meistersinger für sich nicht nachweisen, und die pantomimengleiche Klarheit des künstlerischen Gesammtbildes, das sich Ohr, Auge und allen Sinnen zugleich widerspruchslos verständlich auch ohne Beihülfe des Textbuches aufdrängt, wie in der wunderbaren Introduktion des „Don Juan", im zweiten Akt des „Fidelio" und fast im ganzen „Tannhäuser", vermißt sich in langen Strecken der Partitur schwer.

Folgt man der Handlung, oder sagen wir dem Gesammtkunstwerk im Einzelnen (wobei von dem Meisterwerk der musikalischen Einleitung zunächst einmal abgesehen sein mag), so giebt sich der

Anfang klar und innig-ergreifend, nicht zum Wenigsten deshalb, weil der Künstler hier zur Pantomime direct gegriffen hat und der Situation nach greifen mußte. Das musikalisch so überaus beredt und reizvoll begleitete stumme Einverständniß und die Geberdensprache der Liebenden während des Gesangs der Gemeinde ist eine classische, aus der Lyrik geborene und ganz zum Dramatischen gewordene Exposition. Gewiß hätte dieselbe Situation, das Zeichen- und Augenspiel eines jungen Paares während der kirchlichen Handlung unter minder reinen Händen frivol werden können — aber wo das Wort versagt, kündet der Ton hier ein so reines, festes, unabweisliches Gefühl, das Gefühl der völligen Zusammengehörigkeit dieser beiden bewegten Gemüther, daß im Gegentheil der heilige Ort sie adelt und wir den Eindruck empfangen, daß die stummen Schwüre, die sie austauschen, von eben diesem Heiligen zugleich ganz erfüllt, ewig und unzerreißbar sind. Auch das nachfolgende halbneckische Spiel des Hin- und Herschickens der Magdalene, Walthers Werbung, Evas schwärmerischer Ausbruch „Euch oder keinen", Davids Hinzutreten, Walthers und Evas Scheiden sind echt musikalische Dramatik, Handlung, die das Gefühl geboren und für die das componirte Wort der richtige Dolmetsch ist. Mit dem nachfolgenden überlangen Gespräch des Ritters mit dem Lehrbuben ist es damit jedoch gänzlich vorbei, und man fragt sich vergebens, wie ein so großer Meister dazu hat kommen können, das empfindungsloseste, unmusikalischeste Zeug zu componiren, das „zur äußerlichen Erklärung des Vorganges", der er doch principiell die Musik abgewandt wissen will, zu allem Überfluß nicht einmal nöthig ist und das für sich, rein auf das Wort hin betrachtet, unerquicklich, durch die Musik erst in seiner ganzen Dürre blosgestellt wird. Gesetzt, es hätte dem Erfinder gut geschienen, uns das mühevolle und doch so fruchtlose und leere Treiben der Meister in aller Deutlichkeit vorzuführen — hätten dazu an dieser Stelle nicht einige wenige Züge ausgereicht, zumal wir hernach, am Schluß des ersten Aktes, davon ein sichtbares, erschöpfendes Bild erhalten, das durch seine dramatische Vorführung naturgemäß viel eindringlicher wirkt als es die Beschreibung des David

zu thun vermag? Es sei nur kurz wieder in Erinnerung gebracht, was uns der geschwätzige Zögling des Hans Sachs zu hören Alles zumuthet.

Der Meister Tön' und Weisen,
Gar viel an Nam' und Zahl,
Die starken und die leisen,
Wer die wüßte zumal!
Der „kurze", „lang'" und „überlang'" Ton,
Die „Schreibpapier=", „Schwarz=Dinten=" Weis',
Der „rothe", „blau'" und „grüne" Ton,
Die „Hageblüh'=", „Stohhalm=", „Fengel=" Weis',
Der „zarte", der „süße", der „Rosen=" Ton,
Der „kurzen Liebe", der „vergessne„ Ton;
Die „Rosmarin=", „Gelbveiglein=" Weis',
Die „Regenbogen=", die „Nachtigal=" Weis';
Die „englische Zinn=", die „Zimmtröhren=" Weis',
„Frisch' Pomeranzen=", „grün Lindenblüh'=", Weis',
Die „Frösch=", die „Kälber=", die „Stieglitz=" Weis',
Die „abgeschiedene Vielfraß=" Weis',
Der „Lerchen=", der „Schnecken=", der „Beller=" Ton
Die „Melissenblümlein=", die „Meiran=" Weis',
„Gelblöwenhaut=", „treu Pelikan=" Weis',
Die „buttglänzende Draht=" Weis' . . .

Und damit ist des öden Aufzählens, an dessen unmusikalischer Langenweile auch das geistreichste Détail der Composition nichts ändert, noch nicht einmal genug!

Und wäre dies nur noch das einzige Beispiel aus dem ersten Akt! Aber in anderer Weise wird der nämliche Fehler bald wieder begangen. Denn nach der prächtigen Einführung der Meistersinger, in der besonders Beckmesser sogleich in unwiderstehlicher Weise gekennzeichnet wird, nach dem köstlichen amtlichen Aufruf des Kothner und der großen Anrede des Pogner, durch deren gelegentlich reichlich trockene Ausführungen doch immer wieder die Johannisluft weht, die Festsonne strahlt, die bunten Fahnen flattern und das Volksgewühl rauscht (wer widerstände dem unerschöpflichen Reiz ihres Hauptthemas?), folgt ein pro et contra über die von dem ehrenwerthen Meister gestellten Bedingungen, das vom musikalischen

Heil wiederum weit entfernt ist, trotz Hans Sachsens Betheiligung daran und seiner schönen Mahnung:

Doch einmal im Jahr fänd' ich's weise,
Daß man die Regeln selbst probir',
Ob in der Gewohnheit trägem Gleise
Ihr Kraft und Leben sich nicht verlier —

und man athmet befreit auf, wenn mit dem jungen Walther die Musik selbst wieder mit all ihrer Inbrunst, ihrer Gefühlstiefe und Klangschönheit ihre Stimme erhebt, um von nun an trotz der Tücken Beckmessers, trotz des Kopfschüttelns der Zünftigen ihr Panier nicht wieder zu senken. Man möge nicht einwenden, daß es ja eben im Stoff begründet liege, mit dem trockenen breitspurigen Regelgesang die wahre, schöne und freie Kunst zu contrastiren, und daß man sich jene dürren Strecken darum, eben um diesen Gegensatz sinnfällig zu machen, gefallen lassen müsse. Mit Nichten! Es ist Sache des großen Meisters, das Langweilige doch nicht langweilig, das Trockene selbst noch flüssig, das Unmusikalische, sobald er es humorvoll zum Gegenstand seines Spottes macht, in musikalisch-komischen Formen zu gestalten, und es giebt in dieser Beziehung nichts Schlagenderes als Kothners verschnörkelte Erklärung der Tabulatur und Beckmessers Werbelied. Das sind die wahren, musikalisch mit unvergleichlichem Humor behandelten Contraste zu der Sangesfülle des jungen Edlen von Gottes Gnaden — nicht das theoretische Gewäsch, für welches der Musik alle Organe fehlen, das eben nur langweilig und in dem Musikdrama mit seiner das Gemüth nicht treffenden, in Handlung sich nicht umsetzenden Leere gerade so wenig am Platze ist, wie Davids Geplapper von den Tönen und Weisen der Meistergilde. Es ist denn auch gar nicht zu verkennen, daß die Gesammtwirkung des ersten Aktes unter diesen Gebrechen schwer leidet. Das natürliche Gefühl fühlt sich zwar auch durch die übermäßig aufgewandten orchestralen Mittel befremdet und wundert sich, daß der Kampf um die harmlosen Singregeln tost, als würde eine Völkerschlacht geschlagen: aber dieses Übermaß hindert doch den Genuß nicht, wie die Wanderung durch jene Steppen.

Das ändert sich nun Alles, sobald man zum zweiten Akt gelangt. Schon aus der Scenerie scheint hier die Musik zu quellen. Aus dem sinkenden Tag, um die Giebel der traulichen Bürgerhäuser, aus den Dolden des Fliederbaumes weht ihr Odem und in der Schwüle der Johannisnacht scheint die Festfreude vorahnend und -jubelnd die Augen zu schließen, um am anderen Morgen frisch und wangenroth zu erwachen und das, wovon ihr Herz voll ist, in die Lüfte zu jauchzen. Träumerische, verhaltene Seligkeit ist seine Grundstimmung und jede seiner Phasen geht in dieser Grundstimmung auf. Die Sinne dämmern, kein Entschluß, kein Gefühl kommt zu vollem Bewußtsein, und wenn Beckmessers Ständchen erklingt, Sachs sein lärmendes Lied dazu singt, die Bürger mit ihren Frauen an Fenster und Thüren erscheinen und ein Getümmel ohne Gleichen entsteht, das bei dem Ruf des Nachtwächterhornes plötzlich in Nichts zerstiebt, da glaubt man vollends, einem Koboldtreiben beigewohnt zu haben. Das ist auch Walthers und Evas Gefühl, die in ihrem Versteck unter der Linde dem wunderlichen Handel gezwungen zuschauen müssen:

Walther.

Welch' toller Spuk! Mich dünkt's ein Traum:
Den Singstuhl, scheints, verließ ich kaum.

Eva.

Die Schläf' umwebt's mir wie ein Wahn:
Ob's Heil, ob Unheil, was ich ahn'?

Selbst dem Nachtwächter graut, als er nach dem Höllenlärm die Scene leer findet, und mit bebender Stimme singt er seinen Warnungsruf:

Bewahrt euch vor Gespenstern und Spuk,
Daß kein böser Geist eu'r Seel' beruck.

Auch um die klarsten Köpfe legt die Johannisnacht ihr betäubendes Band. Auch der kluge, würdige Pogner weiß sich mit seinen Gedanken und Plänen nicht ein noch aus:

Nicht doch! — Was denn? — Ei! werd' ich dumm?
— — — — — — — — — — — — — — —
Hm! Was geht mir im Kopf doch 'rum?,

und ganz erfüllt von dem, was er erlebt, gehört und jetzt selig und beklemmt empfindet, singt der gute, herrliche Hans in die Nacht hinaus:

Wie duftet doch der Flieder
So mild, so stark und voll!
Mir löst er weich die Glieder,
Will, daß ich was sagen soll. —
Was gilt's, was ich dir sagen kann?
Bin gar ein arm einfältig Mann! —

In diesem Akt hat Richard Wagner in Wahrheit Alles aus dem innersten Centrum des Empfindens heraus geschaffen und bei der Darlegung der inneren Motive durfte er hier darum mit Recht in aller Behaglichkeit verweilen, weil jedes dieser Motive compo-
nibel ist und sich in ein äußeres Geschehniß von selbst umsetzt. Es könnte zwar nicht schaden, daß das Wenige, was darin zur äußeren Handlung gehört, noch um etwas deutlicher, dem unmittelbaren Verständniß förderlicher betont wäre: der Fluchtplan des Liebespaares, die Verwechslung Evas mit Magdalenen, Davids Eifersucht und Intervention, die Lösung der Verwirrung durch Hans Sachs (Dinge, die ähnlich wie in „Tristan und Isolde" im Vergleich zu der voll sich ausathmenden Lyrik zu nebensächlich und scenisch unverständlich behandelt sind) — aber was bedeutet diese geringfügige Schwäche gegen die süße Zwiesprach Evas mit Meister Sachs, gegen die Begegnung der Liebenden und die ganz einzige Scene, in der Beckmesser sein Lied singt, Sachs mit dem Schusterhammer Merkerdienste verrichtet und, indem er an dem widrigen Kerl sein Müthchen kühlt, zugleich das Pärchen unter der Linde in Schach hält und über der heißblütigen Jugend besonnen als Vorsehung wacht? Trotz der erheblichen Dauer ist hierin doch nichts zu lang, denn einmal haben die inneren Motive sich in diesem Vorgang selbst ein scenisches Bild von höchster Prägnanz geschaffen, dann aber tritt

ein wirkliches Verweilen, das dem Wesen des Dramatischen zuwiderliefe, niemals ein, denn wenn auch ganz ruhig und so langsam wie ein Stundenweiser vorrückt, schiebt sich doch die Handlung von Auftritt zu Auftritt vorwärts: still und bewegt, ein großes Muster breiter, echter musikalischer Dramatik.

Nicht ganz so rund und glatt gehen Wort, Ton und Handlung im dritten Akt auf, in dem dafür — die Wagnerianer mögen sagen, was sie wollen — die absolute Musik wieder in ihre glorreichen Rechte tritt. Das liebenswürdige Intermezzo mit dem Lehrbuben, das uns Sachsens Gemüth in aller Mildigkeit zeigt, der Monolog, der im Grunde auch ein Intermezzo ist und dessen bedingungslose Bewunderung ich nicht zu theilen vermag, füllen seine ersten Stadien für mein Gefühl zu breit. Erst mit Walthers Eintritt wird das Hauptthema wieder mit vollen Glockentönen angeschlagen, und es giebt nichts Schöneres, als das Entstehen der Morgentraumdeutweise unter des gerührten Meisters Führung, der dem Jüngling so eben noch in den wundervollsten und treffendsten Worten den Unterschied eines „schönen Liedes" und eines „Meisterliedes" vor die Seele gerückt. Ja wohl, der ist der Meister, der sich losgelöst hat von dem Zwang der Zeit, der auch im Winter noch von Lenz und Liebe zu singen vermag! Und wie nun Beckmesser in einer allzu grotesken Scene (von der noch zu reden ist) das Lied genommen, Eva zu dem alten Freund und Meister kommt und mit des Geliebten Nahen plötzlich die ganze Fülle der Güte und Liebe begreift, die über sie und ihr Glück gewacht, wie sie in süßen Thränen an Sachsens Brust sinkt, David und Lene hinzutreten und die fünf Stimmen sich in dem wundervollsten Gesang zusammenfinden — wo findet sich eine Steigerung von solcher Macht und Innigkeit? wessen Herz schwelgte nicht trunken mit in diesem Einklang der Seelen? Dies Quintett und seine immer wieder wahrnehmbare erstaunliche Wirkung auf das Publikum (weitaus die stärkste in den „Meistersingern") ist aber auch nur ein Beweis dafür, daß kein „System" haltbar ist, das auf das fabelhafte Ausdrucksmittel, das die Musik vor allen anderen Künsten voraus hat, den Zwie- und Mehrgesang, verzichten

zu können glaubt. Das Wesen der Musik ist der Zusammenklang und ihr Triumph, das Getrennte, das seine eigenen Bahnen wandelt, doch harmonisch zu verknüpfen und unter ein Gesetz der Schönheit zu zwingen. Es wäre ein ganz ordinärer, mißverständlicher Realismus, zu sagen, der Ensemblegesang sei darum widersinnig, weil die Menschen der Wirklichkeit gleichfalls weder zusammensängen noch -sprächen — ein Unsinn, auf den zu erwidern sich nicht einmal verlohnt und der nicht einmal die volle Wahrheit spricht. Freilich im gewöhnlichen Leben drücken die Menschen ihre Empfindungen nicht in Duetten oder Terzetten aus — sie singen eben überhaupt nicht; aber ein Zusammensprechen kommt oft genug in erregten Augenblicken, bei Tafel- und Volksfestfreuden vor — aber auch darauf kommt es natürlich nicht an. Wie in jeder Kunst ist auch in der Musik der Ton nur das Medium zur Loslösung und Darstellung der inneren Empfindung, und so gewiß die Menschen nebeneinander gleichzeitig von verschiedenen oder correspondirenden Empfindungen bewegt werden, so gewiß hat die Musik das Recht, mit ihren eigentlichsten Mitteln diesen Empfindungen gleichzeitig Leben zu verleihen. Das wirkliche Leben, die dürre Prosa sind keine Kunst — und vor ihnen bestände weder Vers noch Monolog, weder die Venus von Melos noch die Madonna des heiligen Sixtus. Nicht mit den alltäglichen Äußerungen des Lebens — mit dem inneren Leben hat es die Kunst zu thun, und dies kann sich naturgemäß nur mit den ihr eigenen Organen verstofflichen. Das Quintett der Meistersinger, unfraglich ein Bruch mit Wagners strengem System, das sich in „Tristan und Isolde“ am Restlosesten ausspricht, ist darum nicht etwa nur eine Concession an den musikalischen eingewurzelten oder herrschenden Geschmack, nein, es ist die Anerkennung des Wesens der Musik selbst und damit die beste Widerlegung jener theoretischen Grille, daß nur der Einzelgesang dramatische Berechtigung habe. Übrigens auch eine Concession verdankt das Publikum diesem Quintett: um seines mächtigen Eindrucks willen, der sich in fanatischen Beifallsspenden Luft zu machen pflegt, bleiben Sachsens Worte, die sich ihm, nachdem es verklungen ist, anschließen:

Jetzt All' am Fleck! Den Vater grüß'!
Auf, nach der Wies' schnell auf die Füß'!
Nun, Junker, kommt! habt frohen Muth!
David, Gesell! Schließ den Laden gut —

auf den deutschen Theatern (soviel ich weiß, auf allen) regelmäßig fort.

Diese Huldigung an die Musik setzt das köstliche Finale in seiner durch die Sache gegebenen Pflege der Lied- und Tanzform fort. Alles strotzt von Lust und Leben, Alles singt und klingt, und über alles Sagen herrlich ist der Augenblick, da das Volk, von einem Gefühl blitzartig ergriffen, seinem theuren Sachs sein eigen Lied entgegensingt: „Wach' auf, es nahet gen den Tag!" Und was wäre über den Ausgang noch zu sagen, über diese tongetränkte Handlung, Beckmessers Fiasco, Walthers Sieg? Ein großer melodischer Strom braust in dieser Menge, und wenn sich ja hie und da wieder eine Erinnerung an die doctrinären Partien des ersten Aktes finden sollte — er schwemmt sie mit sich fort und entläßt die Seele mit dem Jubel des Marsches beglückt und erhoben. Nie ist das deutsche Bürgertreiben durch Wort und Ton schöner verklärt, nie die Kunst so tief und innig in die Röhren seines Lebens geleitet und mit ihm zu einem neidwürdigen Ideal verbunden, das an die goldensten Tage des alten Hellas erinnert.

Es geht allein aus der Mittheilung des Inhalts der „Meistersinger" schon hervor, wo ihre Stärke und der eigentliche Sitz ihres Lebens zu finden ist. Schließlich ist es doch wieder das überquellende Herz und der farbige Glanz der Phantasie, schließlich ist es doch wieder die Romantik und die Poesie des Seins, für die Wagner seine echtesten und ursprünglichsten Töne findet. Zu der Komik verhält er sich dagegen ganz eigen und nicht immer freundschaftlich. Dem Humor zwar, dessen Wesen es ist, über die ernsten Abgründe des Lebens, über die Untiefen im Herzen die Brücke zu schlagen, diesem im Grunde so ernsten und doch so milden Gesellen, der die Gegensätze versöhnt und unter Thränen lächelt, ist er nicht fremd. Der ganze Sachs mit seinem prosaischen Handwerk und seiner

Poeterei zugleich, mit seiner spießbürgerlichen Meistersingerei und seinem sehnsüchtigen Drange, sich aus der engen Puppenhülle zu befreien, dichterisch mehr zu sagen, als ihm das alte Regelgleis gestattet, dieser Graubart mit seiner jugendlichen, bescheiden unterdrückten Neigung zu dem reinen Mädchenbilde — er ist ganz vom wärmsten, gemüthvollsten Humor durchströmt. Die ruhig-überlegene Art, mit der er den Stadtschreiber neckt, den Junker belehrt, auf Evas Schuhnoth eingeht und, als sie den Retter bereits gewahrt und seine ganze väterliche Güte erkannt hat, noch sagt:

Immer Schustern! Das ist nun mein Loos;
Des Nachts, des Tags — komm' nicht davon los!
Kind, hör' zu! Ich hab's überdacht,
Was meinem Schustern ein Ende macht:
Am Besten, ich werbe doch noch um dich,
Da gewänn ich doch was als Poet für mich! —
Du hörst nicht darauf? So sprich doch jetzt!
Hast mir's ja selbst in den Kopf gesetzt? —
Schon gut! Ich merk'! Mach deinen Schuh! . . .
Säng' mir nur wenigstens Einer dazu!
Hörte heut' gar ein schönes Lied: —
Wenn dazu ein dritter Vers gerieth —

worauf denn Walther mit seinem Gesang einsetzt: das ist ein ebenso herzerfreuender- und rührender Ausfluß echten Humors wie die Antwort des vortrefflichen Mannes auf Evas Worte, daß sie nur ihn gewählt haben würde, wenn sie anders eine Wahl gehabt hätte, daß aber die Liebe *sie* erkoren:

Mein Kind:
Von Tristan und Isolde
Kenn' ich ein traurig Stück.
Hans Sachs war klug und wollte
Nichts von Herrn Markes Glück. —
Es war Zeit, daß ich den Rechten erkannt:
Wär sonst am Ende doch hineingerannt!

In dieser Beziehung also fehlt nichts. Und auch mit der grotesk-komischen Verzerrung des Ernsthaften, mit der Parodie hat Wagner

eine gewisse Fühlung, wie der „Ring des Nibelungen", wie Mime, die Riesen und der Wurm Fafner bestätigen. Das ist nicht auffallend, denn gerade mit dem größten Ernst und der furchtbarsten Tragik berührt sich die Parodie nahe, die eben ihre Ironie, die tragische Form in der Übertreibung ohne tragischen Inhalt ist. Man findet denn auch sehr häufig vortreffliche Schauspieler, Tragöden von Gottes Gnaden, die zwar in den mittleren Regionen des Komischen nicht zu Hause, aber meisterliche Caricaturisten und Parodisten sind. Und das ist gut, denn in dieser Überzeichnung der tragischen Linie, in dieser Persiflirung des Rüstzeugs, der Form ihrer Kunst finden sie zugleich den sicheren Anker, der sie an den Grund der Wirklichkeit, der Wahrhaftigkeit der Natur schließt. Schauspieler ohne diese Fähigkeit verlieren sich, weil ihnen das Gegengewicht fehlt, gar zu leicht in den blauen Dunst der Phrase, und den Dramatikern höchsten Stils, wie Halm (Münch-Bellinghausen) ergeht es ähnlich. Daß Wagner dies Gegengewicht besaß, hat er in den Meistersingern bewiesen. Seine Stärke entspricht dem Idealismus seiner ernsthaften Gestalten. Beckmesser, der in das tollste Geschnörkel seine verliebten Seufzer kleidet, Beckmesser, der in diese verrückte und verrenkte Form sogar den jugendlich-gährenden Inhalt der Morgentraumdeutweise gießen möchte (der sich beim Wettsingen in seinem Munde denn auch zum gräulichsten Unsinn umgestaltet), ist von zwingender parodistischer Wirkung, und bedauerlich ist nur, daß diese komische Form in der Pantomime in Sachsens Zimmer so weit verzerrt ist, daß sie zerspringt. Daß Beckmesser die Erlebnisse der Johannisnacht, deren Spuren er an seinem Körper trägt, nochmals durchlebt, ist ganz wohl begreiflich — Sachs hat es soeben auch gethan — und es hätte nicht das geringste Bedenken, wenn er dieser schmerzhaften Erinnerung im Gesang Ausdruck gäbe. In Worte setzt sich nun einmal, auch wenn wir schweigen, jeder Gedanke bei uns um: es sind ungesprochene Worte, aber doch Worte — und diese im Monolog aus dem Dunkel der Seele an das Licht zu führen, sie zu ordnen und ihnen Form und Gestalt zu leihen, das ist ja eben das Werk des Künstlers. Aber eine Pantomime, eine so

durchgeführte, vollkommen wortlose Pantomime giebt dem Beckmesser den Anschein eines Irren. Zwar heißt es im Buch ziemlich einfach: „Er hinkt, streicht und reckt sich; zuckt wieder zusammen: er sucht einen Schemel, setzt sich; springt aber sogleich wieder auf und streicht sich die Glieder von Neuem. Verzweiflungsvoll sinnend geht er dann umher. Dann bleibt er stehen, lugt durch das Fenster nach dem Hause hinüber, macht Geberden der Wuth, schlägt sich wieder vor den Kopf“ — aber wenn man diese Dinge in Musik umsetzt, dehnen sie sich dreifach, und schließlich sagt die Musik bei Wagner noch unendlich viel mehr als die simple Regieanweisung. Der ganze Wirrwarr der Nacht tost noch einmal durch das Orchester, alle Prügel fallen noch einmal auf Herrn Beckmessers Rücken, der arme Mißhandelte ächzt und stöhnt unter ihnen — und Alles dies mit dramatischer Lebendigkeit und doch wortlos auf der Bühne dargestellt zu sehen, das ist des Guten zu viel. Es ist ein tolles Gewirbel, eine Scene aus dem Narrenhaus, deren Unfug man oft ohne Grund den Darstellern Schuld giebt, die doch nichts weiter thun können, als den Absichten Wagners zu folgen. Befände man sich im Ballet, dann wäre Alles begreiflich — denn da in ihm das Wort principiell ausgeschlossen ist, ist die Pantomime die einzige Vermittlerin der Empfindung. In einem Musikdrama aber befremdet uns die unerwartete und isolirt bleibende Anwendung dieses Mittels, das keineswegs dazu dient, die Charakteristik des Merkers zu vervollständigen. Wohl ist die „Pantomime“, richtig verstanden, die Probe der Vortrefflichkeit eines musik-dramatischen Stoffes — am „Tannhäuser“ wurde der Beweis dafür erbracht — wenn aber Don Juan dem Leporello den Inhalt der Champagner-Arie plötzlich pantomimisch zu verstehen geben, Elvira pantomimisch den Himmel um Rache anflehen wollte, dann würden wir glauben, entweder Taubstumme oder Besessene vor uns zu haben. Jene Scene des Beckmesser ist also ein Mißgriff; mir wenigstens erscheint sie, ohne alle theoretische Voreingenommenheit, bei jedem neuen Hören der „Meistersinger“ so, und weder der Enthusiasmus derer, die Alles anstaunen, was Wagner geschrieben, noch die Dis-

cretion der Darsteller hat meinen Eindruck je zu ändern oder abzuschwächen vermocht.

Diese eine Übertreibung erklärt sich aber wohl zur Genüge aus Wagners Ungewohntheit, sich auf dem Boden des Komischen zu bewegen, und sie hindert den Genuß an der eindringlichen, köstlichen Parodie aller übrigen Beckmesser-Scenen nicht, denen sich die bereits erwähnte Erklärung Kothners und des Nachtwächters tragikomisches Entsetzen gleichwerthig anschließen. Ohne Berechnung, ohne verstimmende Absicht wirken sie durch den parodistischen Contrast unwiderstehlich.

Damit wäre Wagners komisches Vermögen aber auch erschöpft. Er besitzt weder die närrische Lustigkeit der italienischen Maskenkomödie und -Oper, mit der uns Rossini im „Barbier von Sevilla" ein classisches Beispiel gegeben, noch den Geist Aubers; an Lortzing, der im Übrigen natürlich nicht mit ihm zu vergleichen ist, erinnert er zwar in der Grundfarbe seines gemüthlichen Humors, aber jener ist harmloser, weniger zwangvoll und besitzt eine naivere Freude an der komischen Situation. Es soll damit kein Vorwurf ausgesprochen, sondern nur das Feld der Wagnerschen Komödie genauer abgegrenzt werden. Daß er uns nur dies eine komische Werk, das gewissermaßen ein notwendiges Glied in der Kette seiner deutschen Stoffe und das natürliche Gegenspiel zum „Tannhäuser" war, bescheert, ist überdies der beste Beweis, daß es ihn auf dies Gebiet nicht lockte, und man wird nicht glauben wollen, daß er, dessen Leben nach menschlichem Maß vollendet war, mit ungehobenen komischen Schätzen im Busen dahingegangen ist. Daß er weder über Rossinis noch Aubers Töne verfügte, begreift sich. Für Beide war er zu sehr Deutscher, zu schwer und ernst. Man muß Italiener sein, um den „Barbier von Sevilla" oder die „Diebische Elster" ganz zu genießen, Franzose, um von dem Esprit des „Carlo Broschi" und der „Krondiamanten" ganz getroffen zu werden, und außer Mozart, der den Stil der Maskenoper in »Cosi fan tutte« gepflegt und im „Figaro" classisch gehoben und menschlich verklärt hat, giebt es keinen einzigen Deutschen, der dem italienischen Musikgenius vollkommen nachem-

pfunden hätte. Es gehört ein sorgloses, wechsel- und farbenfrohes, leichtsinniges Gemüth dazu, um seine Buffonerien ganz zu begreifen, und ohne den Carneval sind sie im Grunde unverständlich. Daß Rossini beispielsweise daneben noch eine ganz leidliche Charakterisirungsgabe besaß, darf man zugestehen, aber daß es das Wesen der opera buffa ist, die Menschen eben nicht ernsthaft, sondern in Faschingscostümen zu zeichnen und sie alle nach einem bestimmten Schema ausgelassen übermüthig plappern zu lassen, das lehren uns die Bartolo bei Mozart und Rossini, das lehren uns die älteren und jüngeren Maestri, Cimarosa und Fioravanti dort, Petrella und Usiglio hier. Auch bei den Franzosen, denen das Libretto mehr gilt als irgend einem anderen Volk, ist es mehr eine bestimmte Form des Komischen, der Witz, die geistreiche Pointe, die Pikanterie, als die Zeichnung, die den Erfolg erringt, und den flüssigen Auberschen Champagner genießt man, ob ihn nun die Angela des „Schwarzen Domino“ oder Madame Henriette in „Maurer und Schlosser“ credenzt. Es ist immer derselbe und er schmeckt immer gleich. Daneben läuft auch wohl einmal eine musikalisch charakteristisch gestaltete Figur wie der Engländer des „Fra Diavolo“, in dessen Couplet wie im Terzett „Liebe Frau laß uns schlafen gehen“ Albions Phlegma, ja selbst sein Idiom sehr drollig wiedergegeben sind — aber es sind Ausnahmen. Aubers sentimentale Liebhaber singen stets à la Lorenzo, seine Schelmen und Schelminnen sämmtlich à la Fra Diavolo oder Zerline, und seine Finales unterhalten uns allesammt durch irgend eine geistreiche oder verfängliche Verwicklung.

Dergleichen ist nun Wagners Sache gar nicht. In seinem Leben finden sich einige wunderliche Dinge, die dem strengen sittlichen Gefühl zu schaffen machen — aber eine gewaltige Leidenschaft hat ihn über die Klüfte hinweggetragen, und zur Frivolität besitzt er glücklicherweise auch nicht den leisesten Ansatz. Aber auch der Witz fehlt ihm. Er hat bisweilen einen Versuch dazu gemacht, aber einige Aussprüche, Albumworte u. dgl., die in die Öffentlichkeit drangen, gehörten fast durchweg der niedrigsten Art des Witzes, dem Wortwitz an, und sie waren als solche schwach und gezwungen.

Auch der Saft, mit dem er die Klinge gesalbt, die seine Gegner treffen und verwunden soll, ist kein süßes und unschädliches Gift: es brennt und verderbt das Blut, es ist mit bitterster Galle gemischt. Er ist zu wenig vom Verstande beherrscht, um mit dem Verstande auch noch ein lustiges Spiel treiben zu können. Unterfängt er sich dessen, dann wird er verletzend oder matt — und Proben letzter Art geben die „Meistersinger“ und der „Ring des Nibelungen“ genug; in beiden finden sich Selbstverständlichkeiten und Plattheiten mit Nachdruck und Behagen vorgebracht: wir sollen sie für Witzpfeile halten und es sind doch nur stumpfe Bolzen. Hätte er aber mit dem guten deutschen Lortzing, von dessen geschickten Opernbüchern man nicht gering denken sollte, den sicheren Blick für die komische Charakteristik gemein gehabt, er hätte auch diejenigen komischen Gestalten, die nicht parodistisch zu übertreiben waren, schärfer und lebensvoller umrissen: David und Lene. Hier aber versagt Wagner großentheils, und daß er in Bezug auf die Ökonomie der Handlung von Lortzing hätte lernen können, das verräth er uns im ersten Akt der „Meistersinger.“ Der Mann, der die trefflichen Finales des „Czar und Zimmermann“ (2. Akt), der „Beiden Schützen“ und des „Wildschütz“ geschrieben, der die parodistischen Figuren des Bürgermeisters und des Baculus, den gar nicht carikirten und doch so liebenswürdig komischen Peter Iwanoff, den Kellermeister und den Schildknappen der Undine geschaffen, würde ihn vor des Ritters Gespräch mit dem langweilig-schwatzhaften David gewarnt haben. Es ist zwar eine kleine Kunst, die Lortzings neben der riesenhaften Richard Wagners, ein Zwerg neben dem Giganten: aber ihre Proportionen sind richtig. Es ist etwas von der behaglichen Komik der „Fliegenden Blätter“ und der Parodie des genialen Philistertödters Wilhelm Busch darin, und wie es dem Grafen Egmont nach Vansens Meinung nützlich sein würde, wenn er statt seines Heldenmuthes Fetters Schneiderader im Leibe hätte, so hätte es Wagner nicht geschadet, wenn sein Genie sich von dem Ordnungssinn eines Lortzing und dessen hübschem, rechtschaffenem Gefühl für das Komische die Wege hätte weisen lassen. Ich will zwar den guten David keineswegs ganz verwerfen:

sein Probelied ist ein kleines Meisterstück, und sein schwärmerischer Ausruf „O Magdalene!“ ist so komisch wie Alles, was er im Hinblick auf diese alternde Schöne sagt, thut und unterläßt. Aber diese Züge gehören doch schon wieder der Parodie an, wie das ganze Verhältniß der Beiden. Denn Magdalene ist Eva's Amme und David ist Sachsens Lehrbube und Beide werden durch den Unterschied von Davids Lebensjahren im Alter von einander getrennt sein. Dem liegt nun wohl die richtige Beobachtung zu Grunde, daß die grüne Jugend für das reifere Alter zu schwärmen liebt, aber die Gegensätze sind hier zu groß, um ästhetisch anzumuthen, und vor Allem ist ein Lehrjunge, auch wenn er vor dem Gesellenschlag steht, für eine ernsthafte Verliebung und Verlobung zu jung. Es ist eben die parodistische Übertreibung einer an sich glaubhaften und beglaubigten psychologischen Thatsache.

Das Beste giebt Wagner eben doch, wenn er zu keiner Parodie zu greifen und sich zu keinem Witz zu zwingen braucht, in der reinen Verkörperung des Ideals. Daß sich ihm auch in den „Meistersingern“ dies Ideal in der Liebe darstellt, versteht sich von selbst. Auch ist es wieder die bräutliche Liebe, die Liebe zwischen Mann und Weib im Vorhof sehnsüchtigen Verlangens, sinnlich gefärbt wie immer, aber doch auch keusch gedämpft. Viel Schattirungen stehen dem Meister hier nicht zu Gebote. Auch in den „Meistersingern“ ist ihm die Liebe der „heilge Götterstrahl“,

> Der in die Seele schlägt und trifft und zündet,
> Wenn sich Verwandtes zum Verwandten findet —
> Da ist kein Widerstand und keine Wahl;

blitzartig wie in „Romeo und Julia“ entflammt sie die Herzen, und das Einverständniß der magischen „langen Blicke“ ist es auch diesmal, das sie zusammenknüpft. Es liegt in der Wiederkehr dieses Mittels und in dem verwandten Charakter dieser, nur im Grad der Leidenschaft abgestuften Liebe unleugbar eine gewisse Einseitigkeit, und blickt man auf der Gestalten Fülle in Mozarts „Don Juan“, dem „Figaro“ und der „Zauberflöte“, dann gewahrt man dort allein schon in der Liebe der Geschlechter einen überraschenden Reichthum

an Motiven, wie ihn Wagner nicht kennt. Die über das sinnliche Begehren hinauswachsende Geschlechtsliebe, die bei Beethoven in der treuesten aller Frauen eine so herrliche Gestalt angenommen, findet sich bei Wagner wohl auch, und nicht nur in der rührenden Scene, wo die ermattete Sieglinde in Siegmunds Schooße ruht und dieser auf Walhalls spröde Wonnen verzichtet — aber dann nimmt sie gemeinhin einen mystischen, religiösen Charakter an und führt zur Opferung, diesem großartigen Thema, das den Gegenpol jener rasch entflammten Liebesleidenschaft bildet. Daß sie sich auch anders als durch den ersten Blick entwickeln, anders als nur in Verzückung und Schwärmerei äußern könne, weiß Wagners Muse nicht. Aber sie mag mit Recht erwidern können, daß in diesem Reich nicht Alle so vertraut sind, wie die beiden Wolfgange, wie Goethe und Mozart, die die Liebe in allen Gestalten, das Weib in zahllosen Wandlungen immer schön, immer wahr gebildet haben, und daß die Musik nicht über so vielfache Nüancen wie die Poesie verfüge. Wo die Poesie sorgfältig motiviren kann, bricht die Musik im Sturm ein: auch Zerline und Don Juan sind mit Schnelligkeit verbunden, auch Pamina und Tamino, die sich nie zuvor gesehen, schließen sich vor Sarastro und allen Eingeweihten in die Arme; wie die musikalischesten Gestalten der Poesie, wie Romeo und Julia, Käthchen und der Graf vom Strahl, so sind auch Hüon und Rezia ohne Worte eins, und wir zweifeln keinen Augenblick an der Nothwendigkeit und dem Bestand dieser raschen Bündnisse.

Gleicht aber auch die Liebe Eva Pogners zu Junker Walther von Stolzing in ihrem Entstehen der Liebe Sentas und des Holländers, Elsas und Lohengrins, Sieglindens und Siegmunds, Brünnhildens und Siegfrieds — die Charakteristik dieses entzückenden, frischen und schalkhaften Bürgerkindes steht völlig allein da. Wagner ist wohl in der Schilderung des Entstehens und des Wesens der Liebe, nicht aber in der Darstellung der liebenden Frauen einseitig. Er, der Venus und Elisabeth einander gegenüberstellen konnte wie die Sünde und die Askese, Hölle und Himmel, hat auch Elsa, Isolde, Sieglinde, Brünnhilde weit von einander geschieden.

Durch Aller Adern rieselt das Blut heiß und betäubend, und ein Zug der Extase ist ihnen Allen gemeinsam; bei einer jeden aber verändert er sich je nach dem Charakterbilde, und Eva Pogner sieht ihren der Welt der Wirklichkeit entrückten, in Liebe brennenden und rasenden Schwestern am wenigsten ähnlich. Eva erwidert wohl am heiligen Ort des Geliebten stumme Betheuerungen „seelenvoll und ermuthigend," sie vergißt sich, wenn der Ritter um sie wirbt, und verheißt sich ihm sofort ohne Clausel und Bedingung, sie sieht in ihm in dem verklärenden Licht der Liebe ein Abbild des jugendlichen David,

„deß Kiesel den Goliath warfen,
Das Schwert im Gurt, die Schleuder zur Hand,
Von lichten Locken das Haupt umstrahlt,
Wie ihn uns Meister Dürer gemalt"

und scheidet von ihm mit der etwas dunklen, aber „mit großer Wärme" gegebenen Versicherung:

Mein Herz, sel'ger Glut,
Für euch
Liebesheil'ge Hut!

Auch das hat sie mit Senta und Elsa gemein, daß sie das Bild des geliebten Mannes schon gesehen zu haben glaubt, ehe er sich in ihr in Fleisch und Blut darstellt: was jenen Vision und Traumerscheinung, das ist ihr Dürers Gemälde, und sie erklärt ihr Betragen der treuen Hüterin selbst.

Das eben schuf mir so schnelle Qual,
Daß ich schon längst ihn im Bilde sah.

Dennoch bewahrt sie sich ganz wie Shakespeares Julia praktische Überlegung genug, und wie jene sofort zur Trauung mahnt, sagt sie ohne Bedenken:

Gut' Lene! Hilf mir den Ritter gewinnen!

So verbindet sich mit ihrer verliebten Schwärmerei rosige Gesundheit, und daß sie, wie es ihr an Beherztheit nicht fehlt, auch der weiblichsten aller Waffen, der List nicht entbehrt, verräth sie im

zweiten Akt. Das Herz voll von ihrem Geheimniß, kommt sie am Arm des Vaters daher, stumm, zerstreut, und als der Alte verwundert fragt: „Und du, mein Kind, du sagst mir nichts?“, hat sie die „kluge und gute“ Antwort in Bereitschaft:

„Ein folgsam Kind, gefragt nur spricht's“;

ob es ein Meister sein müsse, dem sie als Gemahl den Preis und die Hand reichen solle, fragt sie beklommen, aber mit der Sprache getraut sie sich doch nicht heraus und, um den Leuten zu verbergen, selbst ihrem Vater, selbst dem guten Sachs, was ihr die Seele füllt, legt sie, anstatt geradeswegs aufs Ziel zu steuern, einen ganzen Irrgarten von Fragen an, in denen sich der wackre Hans jedoch nicht fangen läßt. Sie glaubt *ihn* zu gängeln, und er ist es, der *sie* am Seile führt.

Die Scene ist eine Perle musikdramatischer Poesie, lanziehend schon durch das trauliche Bild: das alte Nürnberg in schwüler Sommernacht, in seiner Werkstatt hinter der halboffenen Ladenthür der berühmte „Schuhmacher und Poet dazu“, in ernste träumerische Erinnerung verloren, daneben, unter dem duftenden Flieder, der ihm das Haus deckt, auf dem Schemel das junge Mädchen, die Tochter seines begüterten Freundes, Beide im Gespräch über das Wichtigste, was ein junges Herz bewegen kann. Und nun dies neckische Spiel, dieser reiz- und humorvolle Contrast der gleichgültigen Form der Unterhaltung, als handle es sich um eine Plauderei, wie sie sich jeden Abend wiederholen kann, und der Entscheidung, die sich im Herzen um Glück und Leid, Wohl und Wehe, Tod oder Leben vollzieht. Dies anscheinend so harmlose Getändel, das doch von Stufe zu Stufe dem Ziele näher rückt — es ist ganz köstlich, und man darf nicht müde werden, die Scene zu bewundern, auch wenn man nicht den kritischen Harlekins folgt, die in Sachsens erstem Wort „Ei, Kind! Lieb' Evchen? Noch so spät?“, will heißen in dieser Frage „Lieb' Evchen?“, einen wunderbaren Tiefsinn wahrnehmen und in Evchens Frage „Ein Junker? Mein, sagt! — und ward er gefreit?“ in diesem „Mein“ eine herrliche Doppelbedeutung.

Auch ohne solche Tüfteleien genießt man ihren Humor und ihre holde Anmuth. Wie diese beiden guten Menschen sich im Kreise führen, wie Eva mit Bezug auf das öffentliche Wett- und Werbesingen schelmisch fragt „Könnt's einem Wittwer nicht gelingen?", wie sie beständig mahnend drängt, um nur zu erfahren, ob Sachs sie sich wirklich ersingen will, oder (was eigentlich des Pudels Kern ist) ob der Ritter Glück in der Singschule gehabt — das ist Alles von größter Originalität und steht ohne jede Vergleichung da. Sie hat Meister Hans aushorchen wollen und macht ihm noch Vorwürfe, als er, ihr Spiel durchschauend, zurückhält. Und als nun endlich die Rede auf den Junker gekommen ist — wie gelingt es ihr da so gar nicht mehr, sich zu beherrschen. Jetzt wird sie immer deutlicher, immer dringender, und als Sachs ihr auch die Hoffnung raubt, daß wenigstens er den von allen Meistersingern verurteilten Ritter unter seine Flügel nehmen werde, da geräth sie in einen gar nicht mehr verhehlten, sehr bürgerlichen Zorn und versichert, daß dem Junker anderswo sein Glück erblühen solle,

als bei euch garst'gen neidschen Mannsen,
Wo warm die Herzen noch erglühn
Trotz allen tückschen Meister Hansen.

Sie kennt nichts, sie will nichts Anderes als ihren edlen, herrlichen Ritter und sie verfolgt ihr Ziel mit derselben Beharrlichkeit und Entschlossenheit, wie es Julia und Desdemona thun. Sie ist ihrer Sache vollkommen sicher, denn ihre Liebe sieht den dichterischen Glorienschein um des Freundes Haupt. „Held des Preises" und Geliebter ist er ihr zugleich — da aber Alle ihn und sie verlassen, wendet sie sich ohne Zaudern zur Flucht. Als Walther sich in einer schwärmerischen Liebesbetrachtung verweilt, mahnt sie „ohne Besinnen" zur Eile, auch hier noch weiblich klug und entschieden, und „Was mit den Männern ich Müh' doch hab'!" seufzt sie komisch verzweifelnd, als der Junker vom Leder ziehen will, um den Merker „kalt zu machen." Walther hat darum sehr Unrecht, ihr Muth einzusprechen, als sie bei Sachsens Beginnen Verdacht schöpft, denn

während er sich blind seiner verliebten Regung hingiebt, durchschaut sie mit ruhigerem Blut die Lage vollkommen richtig. Er ist es, nicht sie, der der Lenkung und der Stütze bedarf. Endlich verliert freilich auch sie in der seltsamen Enge, der ja doch nicht zu entrinnen ist, die Klarheit der Gedanken und wie im Traum erwartet sie mit Walther den Ausgang.

Dieser kommt freilich zuerst ganz wider ihren und des Junkers Wunsch, endlich aber doch so glänzend, wie sie ihn sich geträumt. Da ist es nun reizend, daß sie mit Sachs nochmals im Kleinen in der Unterhaltung über den angeblich unbequemen Schuh Verstecken spielt, wie sie es Abends zuvor im Großen gethan. Jetzt aber führen diese krummen Wege direkt in die Seligkeit. In strahlender Tracht, leuchtend wie der Tag, tritt der Geliebte aus Sachsens Kammer, und zu Thränen bewegt und doch jauchzend vor Freude dankt sie dem edlen Manne, der der Berather ihrer Kindheit und Jugend gewesen, seine selbstlose Liebe und Sorge. Jetzt weiß sie Alles, was ihr zu wissen frommt. Ohne Angst, ohne Zweifel wandert sie zum Johannisfest auf die Pegnitzwiese hinaus. Nicht unruhig, schwankend sieht sie dem Ausgang entgegen, nicht wie Elisabeth wird sie von Gefühl zu Gefühl geschleudert; fest und klar drückt sie auf des Geliebten Stirn den Kranz von Lorbeer und Myrthen. Das ist Eva Pogner, keine großartige Natur, aber von allen Frauengestalten Wagners die harmonischeste und reinste.

Es wurde schon angedeutet, wie sich Walthers Charakter und seine Liebe zu der ihrigen verhält. Mit Feinheit verstanden ist es das Verhältniß Juliens zu Romeo aus dem Romanischen ins Germanische übertragen. Wie Julien die Liebe bei aller Schwärmerei entschlossen und besonnen macht, während sie Romeo um alle Selbstbeherrschung betrügt und in ein Chaos verworrener Leidenschaften stürzt, gewinnt auch Eva durch ihre Macht Hellsichtigkeit und Klugheit, während der Junker in seiner Verliebtheit von einer Unbesonnenheit zur anderen schreitet und Alles verderben würde, wenn ihn nicht andere Hände lenkten. Dem Weibe schärft die Liebe, dem Manne umflort sie den Blick: jenem stärkt, diesem verwirrt sie das Gefühl.

Walther von Stolzing flammt auf und insultirt die Meister in der Singschule, dem Schuster will er „das Licht löschen", Beckmesser will er mit dem Schwert unschädlich machen, das ihm bei jeder Gelegenheit in der Scheide zuckt, und doch muß er Meister Hansens kräftigem Arm folgen und sich in dem allgemeinen Tumult von der Geliebten gewaltsam trennen lassen. Ja, noch zu guter Letzt, als er sich die Braut schon ersungen, begeht er die Unschicklichkeit, die goldene Kette, die ihm Meister Pogner, sein Schwiegervater (!), als Zeichen der Meisterwürde um den Hals hängen will, mit heftiger Geberde abzulehnen und in den Freudenbecher einen Tropfen Wermuth zu träufeln — und doch muß er sich auch hier, und wiederum von Sachs, dem er schon so viel verdankt, belehren lassen, und schließlich nimmt er die Kette eben doch. Ein Feuergeist, leicht aufbrausend und in dieser steten Erregbarkeit von leiser Komik. Das weiß Wagner, und einmal belustigt er sich selbst über ihn; als er bei dem Tuten des Wächters emphatisch an sein Schwert fährt und wild vor sich hinstarrend „Ha! . . ." ruft, faßt ihn Eva besänftigend bei der Hand und führt ihn mit den Worten:

Geliebter, spare den Zorn!
's war nur des Nachtwächters Horn —

zur Wirklichkeit zurück. Walther von Stolzing hat die Leidenschaft und die Hast der Jugend, aber sein Stolz ist der Stolz der Freiheit und des Idealismus, der sich über die Niederungen, in denen die Philister sich wohl fühlen, hinwegschwingt, und daß er sie geringschätzen darf, daß die Flügel, die ihn emportragen, keine Ikarusschwingen werden, beweist er durch sein Meisterlied. Er hat ein Recht, stolz zu sein. Der junge Most geberdet sich noch ein wenig absurd, aber er wird dereinst einen trefflichen Wein geben. Man lächelt oft und schüttelt den Kopf über sein ungestümes Wesen, aber man ist ihm doch von Herzen gut, liebt und ehrt ihn. Ein echter Ritter aus Walter von der Vogelweides Schule, „zugleich ein Sänger und ein Held."

Es könnte damit alles Wichtigste über die Charakteristik der „Meistersinger" gesagt sein, wenn sich nicht in dem aus Wagners

Nachlaß gesammelten Papieren, über die sich Wolzogen in den „Bayreuther Blättern“ ausführlich verbreitet hat (sie sind unter dem Titel Richard Wagner. Entwürfe, Gedanken, Fragmente 1885 bei Breitkopf und Härtel erschienen), eine Notiz über das Vorspiel zum dritten Akt fände, die wörtlich folgendermaßen lautet:

„Mit der dritten Strophe des Schusterliedes ist im zweiten Akte bereits das erste Motiv der Saiteninstrumente vernommen worden: dort drückte es die bittere Klage des resignirten Mannes aus, welcher der Welt ein heiteres und energisches Antlitz zeigt; diese verborgene Klage hatte Eva verstanden, und so tief war ihr Herz von ihr durchbohrt worden, daß sie hatte fliehen wollen, nur um diesen, dem Anscheine nach so heiteren Gesang nicht mehr zu hören. Jetzt (im Vorspiele des dritten Aktes) wird dieses Motiv allein gespielt und entwickelt um in Resignation zu ersterben: aber zugleich und wie aus der Ferne lassen die Hörner den feierlichen Gesang ertönen, mit welchem Hans Sachs Luther und die Reformation begrüßt und welcher dem Dichter eine unvergleichliche Popularität erworben hat; nach den ersten Strophen nehmen die Saiteninstrumente, sehr zart und in sehr verzögerter Bewegung, einzelne Züge des wahren Schustergesangs wieder auf, wie wenn der Mann den Blick von der Handwerksarbeit ab nach oben wendete und sich in zart anmuthige Träumereien verlöre; da setzen die Hörner in gesteigerter Klangfülle den Hymnus des Meisters fort, mit welchem Hans Sachs bei seinem Eintritte in das Fest durch das ganze Nürnberger Volk in einem donnernd einstimmigen Ausbruche begrüßt wird. Nun tritt das erste Motiv der Saiteninstrumente mit dem mächtigen Ausdruck der Erschütterung einer tief ergriffenen Seele wieder ein; beruhigt und beschwichtigt erreicht es die äußerste Heiterkeit einer milden und seligen Resignation.“

Halten wir uns zunächst einmal an den ersten Theil dieses Programms, dann begegnen wir einer Wiederholung der seltsamen Erscheinung, die wir schon in Wagners Deutung des großen Monologs des „Fliegenden Holländers“, der Ouverture zum „Tannhäuser“, des Verhältnisses Elsas zu Lohengrin wahrgenommen haben. Wagner

legt durch seine Deutung den Tönen einen Inhalt bei, den man ohne dieselbe nicht bemerkt, oder aber: er hat seine künstlerischen Absichten in der Tonsprache nicht vollkommen ausgedrückt. Er verändert damit aber auch das Charakterbild oder giebt ihm doch eine Schärfe, die es nicht besitzt. Denn was Hans Sachsens Neigung zu Eva betrifft, so ist sie zwar nicht hinwegzuleugnen, aber sie tritt von Anfang an, einerlei ob Sachs allein ist oder nicht, so beruhigt und resignirt auf, daß man ihr auch nicht die mindeste „Bitterkeit" abspürt. Der Humor des vortrefflichen Mannes hat sie sanft zurückgedrängt. Das Schusterlied ist überdies ja längst in Sachsens Besitz und keine plötzliche Eingebung. Es ist eben ein Lied und Eva hat es oft gehört. Sachs singt es darum auch ohne Doppelsinn und ohne besondere Absicht. Wohl steckt, wie Eva meint, eine „Bosheit" darin, wohl mag das feinfühlige Herz des Mädchens auch eine unter der Maske der Lustigkeit verborgene Wehmuth in seinem dritten Verse entdecken, aber diese „Klage" ist nicht dazu angethan, ihr Herz „tief zu durchbohren", wie Wagner es mit seiner bekannten Neigung zu Superlativen ausdrückt. Denn auch ohne dies pathetische Leid hat sie Grund genug, dem Liede zu entfliehen. Weckt es ihr doch die Besorgniß, Sachs werde um sie werben. Sie fühlt, daß er nicht nur dem Merker, daß er auch ihr und dem Geliebten den Possen spielt. Das betrübt sie ernstlich, das giebt ihr Grund genug zu der Äußerung: „Mich schmerzt das Lied, ich weiß nicht wie". Denn in welche Lage käme sie, wenn sie richtig vermuthete? Ihrem ritterlichen Geliebten gehört sie unbedingt, dem väterlichen Freunde aber müßte sie durch ihre Weigerung einen Schmerz bereiten, daran vorzudenken ihr Gefühl kränkt und verwirrt. Daß es das thut, macht ihrem Herzen die größte Ehre. Sie seufzt sogar:

Ja, besser Geduld! O lieber Mann,
Daß ich so Noth dir machen kann! —,

die einzige Stelle, in der sich unter dem Widersteit der Empfindungen ihr klarer Sinn einen Augenblick verwirrt. Denn sonst ist es der Junker, der ihr Noth macht: nicht umgekehrt. Damit erklärt sich

aber auch Alles zur Genüge, und ein Schimmer von dem, was Wagner in seinem Programm verkündet, bleibt der Scene gewahrt: ein Schimmer nur, der den Empfindungen die tragische Schärfe nimmt, die Wagner im Irrthum über das, was er künstlerisch gewollt und ausgedrückt, hineingeheimnissen möchte.

Mit dieser Einschränkung wird man der Erklärung des wundervollen Vorspiels jedoch ganz beitreten können. So ist es mir wenigstens erschienen, ehe ich Wagners Erklärung kannte. Es ist die Weltflucht der Seele, die im Reich des Idealismus, der Kunst, Trost, Ruhe und Seligkeit findet. Fast zur Körperlosigkeit hat sich das derbe Schusterlied verflüchtigt; die Erde mit ihren prosaischen Sorgen, ihrem Pech und ihrem Leder, liegt schon tief unten, und mit ihr versinkt jeder Rest von Eigenwünschen und -Hoffnungen, von neuer Liebe und neuem Glück. Mit dem Klang der Hörner, die den Reformationsgesang anstimmen, gießt die Kunst ihren vollen Segen auf des Dichters Haupt. So dankt sie ihm seinen treuen Dienst, sein ehrliches Mühen; auf den Wogen dieser Töne führt sie ihn in den Hafen, wo die Wellen des Blutes nicht mehr heftig brausen, in das Land des Friedens und jener Liebe, die sich nur dann glücklich fühlt, wenn sie Andere beglückt.

Es ist ein Tonstück von eindringlichster, innigster Beredsamkeit, das durch den großen Monolog Meister Hansens nicht entfernt überboten werden kann, in seiner Art ganz so voll von Poesie wie das Vorspiel des „Lohengrin", aber da es in der Mitte der Oper, vor dem dritten Akt, also mitten in der Aktion steht, dramatischer geartet und in dieser Beziehung der Romfahrt Tannhäusers verwandt, der Wanderung Parsifals und den übrigen großen Orchestersätzen, die Wagner den dritten Akten seiner Tondramen voranzusetzen liebte. Von den Ouverturen, den Vorspielen (auch denen zum „Tristan" und „Parsifal") müssen sie sich naturgemäß unterscheiden, weil diese das Ganze gleichsam aus der Vogelperspektive überschauen und an der Spitze des ganzen Werkes stehend seinen Kern zusammenfassen; aber das Vorspiel zum dritten Akt der Meistersinger" ist das klarste und objectivste von allen. Was in den Einleitungen zu den an-

deren Werken der Componist thut, das thut hier Hans Sachs. In seiner Seele schlichtet sich der Streit, in ihr spiegelt sich etwas von dem Thema des Stückes, das der Triumph der mit der Liebe eng verbundenen und aus ihr geborenen Kunst über das Treiben des Tages ist, und was in seinem Inhalt persönlich ist, das wird ganz von selbst zur Weihe des Allgemeinen erhoben. Denn Sachsens Schicksal kann für das aller Künstler und aller Kunst gelten und ohne ihn wäre Wagner von dem brennenden Wunsch, die „Meistersinger" zu schaffen, schwerlich schon in frühen Jahren bewegt worden. Er ist der Idealismus jener in Wirklichkeit so wenig poetischen, der Idealisirung so sehr bedürftigen Zeit. Er ist, wenn auch gleichfalls nur in beschränktem Kreise, das Können, wo die poetische Plackerei der Übrigen nur ein hülfloses Wollen ist. Wenn es Wagner bei dem Durchblättern der unsäglich rüden Fastnachtsspiele und Meistergesänge und ihrer Bare mit den „zweenen Stollen" und dem „Abgesang" angähnen und -ekeln mochte, dann brauchte er sich nur an diesen tüchtigen Mann zu klammern um einen Halt für seinen Stoff zu gewinnen und den Blick nach oben zur Sonne des Ideals zu richten, die auch über diese Sümpfe und Öden schien. Er verband ihm die Wunderklänge entschwundener Zeit, den Ton der süßen Nachtigall von der Vogelweide mit dem unsinnigen Schnörkelkram Beckmessers, die freie lebensprühende Kunst mit dem steifen, geistverlassenen Handwerk, und das Vorspiel zum dritten Akt zeigt ihn in der wonnevollsten Verklärung.

Es könnte mit diesem herrlichen Satz sofort die Einleitung zum Ganzen verglichen werden, wenn nicht von dem musikalischen Stil des Werkes überhaupt noch ein Wort zu reden wäre. Es ist der Stil des „Tristan" der niedrigeren Sphäre des Stoffes entsprechend behandelt. Wie das Orchester dort, so ist es auch hier der Herzenskündiger der dramatischen Gestalten und durchweg symphonisch geartet; die geschlossene Opernform ist (bis auf einige interessante Rückfälle) beseitigt, wenn sie nicht durch innere Gründe, beispielsweise den Liedcharakter eines Satzes gefordert wird (die Lieder Walthers: „Am stillen Heerd" und die Morgentraumdeutweise, die

Lieder Sachsens, Davids und Beckmessers, der Volksgesang „Wach' auf, es nahet gen den Tag" u. A.); der dramatisch-musikalische Dialog auf dem Grunde der sogenannten „unendlichen" Orchestermelodie ist das Hauptausdrucksmittel der dramatischen Personen selbst. In ihm giebt es freilich wieder Unterschiede. Bald überwiegt der Gesang in ihm, bald die bloße Recitation, der (wirkliche oder vermeintliche) Sprachaccent. Pogners große Anrede an die Meistersinger wird beispielsweise ganz von einem melodischen Motiv beherrscht, das mächtiger als der Sprachaccent ist und den Musiker in Wagner stärker zeigt, als er es wahrhaben möchte. Nicht als ob es der Logik der Betonung Gewalt anthäte, aber es nimmt diese gleichsam ins Schlepptau und giebt kraft seiner musikalischen Reize unendlich viel mehr als die bloße, in Noten umgesetzte Sprache, also die echte und rechte musikalische Declamation geben kann — etwa wie Mozart, der stets richtig declamirt und jedenfalls nicht ungenauer als Gluck doch in der Fülle seiner Melodik noch ein Überschüssiges, eben das Musikalische giebt, was man z. B. bei Gluck zu Zeiten schwer vermißt. Bei diesem erblickt man oft nur das Skelett, während man bei Mozart den blühenden Körper sieht. Und solch' ein blühender Körper ist auch Pogners Ansprache, Sachsens abendliche Träumerei unter dem Fliederbaum, die Worte, mit denen er das ganze Werk schließt, und so Vieles mehr. Eben so zahlreich sind aber die Stellen, in denen Wagner, nur darauf bedacht, der Wortdeclamation ihre Geheimnisse abzulauschen und ihr unbedingt zu folgen, das Musikalische opfert, ohne doch, wie ich glaube, seinen Zweck immer zu erreichen. Solche als unsangbar verrufenen Stellen finden sich zwar in „Tristan und Isolde" auch, aber dort hob der große, von der stärksten Leidenschaft erfüllte, von der Sonne des Wunders beschienene Stoff den Stil vom Boden empor, während die kleinbürgerliche Welt der „Meistersinger" es dem Componisten gerade nahelegte, so „realistisch" wie möglich zu Werke zu gehen. Auf diese Weise sind denn so zahllose kleine Dialogschnitzel entstanden, wie sie nach dem Singen des Chorals gleich die erste Scene füllen. „Mein Brusttuch! Schau'! Wohl liegt's am Ort?" — „Vergeßlich Kind, nun

heißt es: such!" — „O weh! die Spange? — „Fiel sie wohl ab?" — „Komm, Kind! Nun hast du Spang' und Tuch. O weh', da vergaß ich selbst mein Buch" — vereinzelte Beispiele nur, die aber, wenn man sie sich mit den Noten vergegenwärtigt, das Gesagte erhellen. Sie finden sich in jedem Akt zu Haufen, sie bilden die eigentliche Grundsuppe des Dialogs der Meistersinger" und imponiren insbesondere dem Laien durch ihren „Realismus". Sieht man sie sich aber genauer an, beispielsweise das Wort der Magdalene „Komm, Kind, nun hast du Spang' und Tuch" u. s. w., dann wird man doch finden, daß es um diesen Realismus nicht immer richtig bestellt ist. Über allem Trachten nach Lebenswahrheit sind sie gekünstelt, gezwungen, unwahr geworden. Durchaus nicht alle! Im Gegentheil! Aber es giebt ihrer genug. Es ist eine lediglich dem feinsten Gefühl zur Entscheidung zu überlassende Frage, und die Meinungen werden im einzelnen Fall vermuthlich weit auseinander gehen. Im Allgemeinen läßt sich nur sagen, daß, wie jede Kunst ihre eigenen Gesetze und Bedingungen hat, so auch der Tonfall des gesprochenen und des gesungenen Wortes nicht schlechthin derselbe ist. Hebung und Senkung der Stimme haben sie mit einander gemein und der rhythmische Gang entspricht sich bei beiden, aber was in der Wortsprache natürlicher Fluß ist, ist es nicht auch in der Tonsprache. In der Rede des gewöhnlichen Lebens kann es nichts Unnatürliches geben; denn die Absichten und Empfindungen des Redenden setzen sich mit den Werkzeugen der Sprachorgane auf dem kürzesten und einfachsten Wege in den Klang um, und auch die, wenn man sie mit musikalischem Ohre zu hören versucht, kühnsten Intervalle verbinden sich ganz mühelos und selbstverständlich. Wollte nun aber ein Componist versuchen, solcherlei Wendungen in Musik umzuschreiben (denn im gewöhnlichen Leben sprechen wir nicht in „Tönen" im musikalischen Sinne), und brächte er auf diese Weise musikalische Phrasen zu Stande, die ganz unmelodisch klingen, nur mit der größten Mühe oder wohl gar nicht zu treffen, also gesanglich unnatürlich sind — dann beginge er einen künstlerischen Irrthum. Und diesem Irrthum ist Wagner nicht immer entgangen. Er, dessen Recitation, sobald sie

melodisch gelenkt ist, so wundervoll dahinfließt, kann gerade dann, wenn er um jeden Preis natürlich sein möchte, unnatürlich werden, eben weil er übersehen hat, daß, was nach den Gesetzen der Bildung des Sprachtons natürlich erscheint, es nicht auch nach den Gesetzen des Tons in der Musik ist. Man mag das Werk und sich daraufhin genauer prüfen. Mir wenigstens erscheint die ganze musikalische Phrasenbildung in den erwähnten Worten „Komm, Kind, nun hast du Spang' und Tuch. O weh! da vergaß ich selbst mein Buch!" geschraubt und der Sprung von F-Dur nach dem Septimenaccord auf e in dieser Verbindung ein musikalisches Unding. Und dabei bringe ich die Forderung Wagners, daß derlei Wendungen mit freier declamatorischer Behandlung, ohne zu starkes Pointiren des Tons, gesungen werden müssen, bereits in Anschlag. Das muß freilich geschehen. Der Sänger darf nicht zu viel Ton geben, er muß mehr declamiren als singen. Aber er darf doch auch keinen falschen Ton bringen. Wie nun aber, wenn man ihm die Mühe, den richtigen hören zu lassen, beständig abmerkt? Von zwangloser, natürlicher Declamation kann dann selbstverständlich keine Rede sein. Das mache man sich klar. Hat man es aber gethan und müßte man mir beistimmen, dann dürfte man sich auch über den Einwand nicht beklagen, daß derlei Fehler in einem Werke nicht viel sagen wollen, das besonders in seiner zweiten Hälfte von Musik strotzt und, wie es uns mit einem ganzen Füllhorn kleiner melodischen Blumen überschüttet, uns auch durch lange blühende Garten- und Parkwege führt, wo der ganze Schmuck des Sommers, herrlich ausgereift, wohlgeordnet beisammen steht. Ja, der Drang nach abgeschlossenen Formen ist so mächtig, daß er sich, wie bereits ausgesprochen wurde, in dem berühmten Quintett sogar auf Kosten der Theorie geltend macht. Es ist eine musikalische Eingebung ersten Ranges, wie es in seiner Art das körnige Schusterlied und die Gesänge Walthers, der aus dem Motiv des Johannisfestes entsprungene Walzer und die Chöre der Zünfte und des ganzen Volkes sind. Das muthet wirklich wie ein Fest im hellsten Sonnenschein unter Fahnen und Standarten auf grüner Wiese an. Welch' ein musikalisches Gewimmel: diese Lieder

der Schuster, Schneider und Bäcker, dieser Aufzug der Stadtpfeifer, der Lauten- und Kinderinstrumentenmacher, und wie unsagbar feierlich und schön erklingt das Reformationslied aus dem Munde der versammelten Menge! Ich habe mich immer noch bei diesen mächtigen und weihevollen Klängen, bei diesem ergreifenden scenischen Vorgang trotz meiner eingewurzelten Theatergewöhnung aus dem Theater hinwegversetzt gefühlt, wie bei der Erscheinung des steinernen Gastes, wie in der Kerkerscene des „Fidelio“. Und dieser Eindruck bleibt von nun an, die Heiterkeit unmittelbarster frohgemuther Natürlichkeit; eine Komödienwirkung ohne Gleichen. Es ist eine Freude, die die Saiten des Herzens innig bis zur Rührung, bis zu Thränen erzittern macht: der höchste Triumph des Lustspiels, der tausendfach mehr als alles laute Lachen gilt. Es ist, als schiene uns die Sonne hell und blendend in die Augen. Und wenn Hans Sachs der „heiligen deutschen Kunst“ seinen Herzensdank darbringt und eine Mahnung laut wird, die nicht nur den Nürnbergern des sechzehnten Jahrhunderts, die allen Deutschen unserer Tage gilt, dann tritt der Dichter und Componist wie ein Priester auf den heiligen Berg, und tief unten bleibt das Getändel der komischen Oper mit ihren Couplets, ihren Maskenscherzen, ihren Witzen und Zweideutigkeiten. Ich weiß, daß man sich nicht immer auf der Höhe des Sinai halten kann. Aber in solcher geweihten Stunde fragt man sich doch, wie man sich je dort unten habe wohl fühlen können. Und was thut Wagner im Grunde anders als daß er das alte Vorrecht der Komödiendichter, zum Schluß das Publikum zu apostrophiren, auch in seiner Weise benutzt? Aber wie groß, wie erhaben! Was Anderen nur Veranlassung wird sich den Applaus zu sichern, erregt den Schöpfer der „Meistersinger“ zum „Zungenreden“, zur „Weissagung“, und von seiner Höhe herab verkündet er statt einer trockenen Tabulatur die Gesetze der ewigen Herrschaft des Idealismus und der heiligen Kunst.

Aber nicht allein die musikalische Inspiration, auch das musikalische Können steht in den „Meistersingern“ auf dem Gipfel, und hierhin sollten die Widersacher blicken, die Wagner wie einen wohl

genialen, aber schrullenhaften musikalischen Dilettanten abfertigen zu können glaubten, die Widersacher, die kein Bedenken trugen, die erfindungsreiche, aber nachlässigste und frechste aller Partituren, den Verdischen „Troubadour“ über das künstlerische Gefüge eines Wagnerschen Musikdramas zu stellen. Keiner, auch der feurigste Italiener hat über reichere musikalische Einfälle verfügt als Wagner, und keiner, auch der trockenste Musikgelehrte nicht über ein reicheres Wissen, eine vollkommenere contrapunktische Kunst — von den harmonischen und instrumentalen Neuheiten nicht zu reden, die Wagner schon in seinen früheren Werken (die „Meistersinger“, Anfangs der sechziger Jahre geschrieben, beschritten in München am 21. Juni 1868 die Bretter) der Welt beschеert hatte. Die thematische Arbeit, das polyphone Gewebe sind ganz erstaunlich — jede Stimme, jedes Instrument besitzt gewissermaßen seinen eigenen Lebensfaden, der nicht jäh und plötzlich abgerissen, um zu coloristischer Wirkung hie und da wieder angeknüpft zu werden, der vielmehr in den Ensembles bis zum Ende fortgesponnen wird. Das rüstige Treiben des Vorspiels, das uns mitten in das Gewühl des Tages versetzt, wo alle Kräfte, alle Bestrebungen im guten Nürnberg miteinander ringen und die Meistersinger das Wort führen — mit welchem Aufgebot technischen Könnens wird es uns veranschaulicht! Wie verschlingen sich die beiden Motive des derbkräftigen, hellschimmernden Marsches der Meistersinger mit der Weise Walthers und Evas, wie weben sich in das Netz dicht und dichter immer neue Themen hinein — es ist des Guten fast zu viel, ein verwirrender Reichthum, den die Ohren nicht aufzunehmen vermögen! Aber der Meister ist wohl zu beneiden, der über solche Schätze, über solche Kunst verfügt! Daß ihn seine Neigung zum Extremen nicht selten auch zur Unzeit zu starken Mitteln greifen läßt, daß beispielsweise die Meinungsunterschiede in der Singschule mit abstumpfendem Geräusch ausgetragen werden, das zu dem Inhalt in keinem Verhältniß steht, wurde schon angedeutet. Aber es ist ein Lärmen, der nicht gesucht, der vielmehr durch die gesonderte Stimmführung, die die mächtigste Polyphonie zur Folge hat, von selbst herbeigeführt wird.

Bis zu einem gewissen Grade wenigstens. Denn trotz Allem wäre eine größere Mäßigung möglich und heilsam gewesen. Aber was ist es mit solchen Ausstellungen? Man erwähnt sie, weil sie nicht verschwiegen werden dürfen, man sagt sich, daß sie leicht zu vermeiden gewesen wären, daß die Fehler, die man tadelt, den Genuß beeinträchtigen — aber man beneidet den Mann doch, der so wie dieser verschwenden darf. Er gleicht hierin keinem Geringeren als Johann Sebastian Bach, von dem er mehr gelernt hat, als die Unberathenen wissen und glauben wollen. Aber ich fordere jeden musikalisch über den Durchschnitt Gebildeten auf, sich das Vorspiel, das Finale des ersten, das des zweiten Aktes, das sich auf dem Motiv von Beckmessers Werbelied und einem eigenen Prügelmotiv aufbaut, den Chorsatz, der im dritten Akt, nachdem Beckmesser zum Wettsingen den kleinen Rasenhügel bestiegen, einsetzt, mit seinem drolligen Fugato „Scheint mir nicht der Rechte", endlich den Schluß des Ganzen in der Partitur oder selbst nur im Clavierauszug einzusehen, um zu gestehen, daß hier ein Auserwählter in Tönen gesprochen, der das Recht hat, die Form zu durchbrechen und die Regeln zu meistern, weil er sich ihrer selbst so vollkommen mächtig zeigt.

Und noch in einem anderen Sinne bewährt sich Richard Wagner in diesem seinem Werke als der „Meister". Als Hans Sachs dem hitzigen jungen Freunde den Rath ertheilt, zu einem Meisterliede Muth zu fassen, fragt dieser kopfschüttelnd:

Ein schönes Lied, ein Meisterlied:
Wie fass' ich da den Unterschied?

Und der Wackre erwidert mit den schönen Worten:

Mein Freund! In holder Jugendzeit,
Wenn uns von mächt'gen Trieben,
Zum sel'gen ersten Lieben
Die Brust sich schwellet hoch und weit —
Ein schönes Lied zu finden
Mocht' Vielen da gelingen:
Der Lenz, der sang für sie.
Kam Sommer, Herbst und Winterzeit,

Viel Noth und Sorg' im Leben,
Manch' ehlich Glück daneben,
Kindtauf, Geschäfte, Zwist und Streit:
Denen's da noch will gelingen
Ein schönes Lied zu singen,
Seht, Meister nennt man die.

— — — — — — — — —

Die Meisterregeln lernt bei Zeiten,
Daß sie getreulich euch geleiten,
Und helfen wohl bewahren,
Was in der Jugend Jahren
In holdem Triebe
Lenz und Liebe
Euch unbewußt in's Herz gelegt,
Daß ihr das unverloren hegt.

Es ist der feinste Unterschied von dem frischen, grünen Naturalismus, dem unter günstigen Bedingungen zur Frühlingszeit ein Lied gelingt, und der unverwelklichen Kunst, die zu allen Zeiten blüht und grünt. Ja wohl, der ist der Meister, der den goldenen Schatz im innersten Busen geborgen und von den Wonnen der Jugend und Liebe, von allem Hohen und Höchsten auch dann noch zu singen vermag, wenn ihm der Reif bereits das Haupt bedeckt, der, der seinen Traum noch zu erzählen weiß, auch wenn er längst erwacht ist. Als Richard Wagner die „Meistersinger" beendigte, war auch er längst kein Jüngling mehr, aber er hatte es wie Sachs gemacht, er kannte die „Regeln", die sich die „hoch bedürft'gen Meister" geschaffen, ein Bildniß,

„Daß ihnen bliebe
Der Jugendliebe
Ein Angedenken klar und fest,
Dran sich der Lenz erkennen läßt."

Er kannte das Geheimniß der ewigen Jugend, „welche nie verfliegt", und schuf, als er die Mittagshöhe des Lebens schon hinter sich gelassen, dies frische, heitere, jugendlich begeisternde Werk.

Der Ring des Nibelungen.

Am 13. August 1876 wurde ein von der Zweifelsucht und dem Spott, dem Neid und dem Haß beharrlich verfolgtes Unternehmen zur That: in dem Theater des Festspielhügels zu Bayreuth theilte sich, nachdem aus der Tiefe des verdeckten Orchesters der Es-Dur-Accord erklungen war, die Gardine, und das Vorspiel der Trilogie „Der Ring des Nibelungen" begann. Es war ein Unternehmen, wie es, von dem künstlerischen Werth der großen Schöpfung einmal ganz abgesehen, die Welt noch nicht gesehen. Einem Manne, der um seines politischen Glaubensbekenntnisses willen aus Deutschland hatte flüchten müssen, dem sein künstlerisches Credo die erbittertsten Anfeindungen der musikalischen Zunft eingetragen, der an seine Künstler und Musiker, Regisseure und Dekorationsmaler Anforderungen stellte, die nie zuvor in der „Oper" so ausschließlich für den Dienst eines einzigen großen künstlerischen Gedankens erhoben waren und darum eine bis dahin ganz ungewohnte seelische Anspannung erforderten, war es möglich geworden, für das Hauptwerk seines Lebens einen eigenen Bau zu erhalten und darin eine Zuhörerschaft aus allen Culturländern zu versammeln, die, wie sie die große Frage, die dort aufgeworfen wurde, immer beantworten mochte, schon durch ihr Erscheinen dem Genie und dem eisernen Willen ihre Huldigung darbrachte. Schon über die Mittagshöhe seines Lebens hinaus, aber in vollster Manneskraft vollendete Wagner die Dichtung, ein Verbannter, in Zürich (1852), die Composition des „Rheingold" (1854),

die der „Walküre“ (1855) und der ersten Hälfte des „Siegfried“. Aber ohne Hoffnung, das Gigantenwerk jemals auf der Bühne zu sehen, ließ er davon ab, bis sich ihm plötzlich über alles Erhoffen der sehnsüchtige Wunsch erfüllte, den er der Veröffentlichung seiner Dichtung (1863) vorangeschickt, die Hoffnung auf den Fürsten, der ihn und seine Kunst unter die Fittige seiner Gunst und Macht nähme. Dieser Fürst kam; schon im Jahre 1864 wandelte Wagner im „sommerlichen Königreich der Gnade“, „Siegfried“ wurde vollendet, die „Götterdämmerung“ componirt, und unter desselben Monarchen, der ein so grauenvolles Ende gefunden, besonderem Schutz wurden die „Bayreuther Festvorstellungen“ ins Leben gerufen, nachdem in München bereits, getrennt von dem Ganzen, das „Rheingold“ und die „Walküre“ eine nur halbgelungene Verkörperung auf der Bühne in den Jahren 1869 und 1870 gefunden. Was damals der Kritik verfiel und fast verloren schien, stieg auf dem Bayreuther Festspielhügel siegreich an das Licht. Wagner, sein König und seine Getreuen riefen und Alle, Alle kamen. Deutschlands Kaiser und seine Fürsten deckten das friedliche Werk der Kunst mit ihrem glänzenden Schilde, und aus dem Gebrodel der Leidenschaften und Verfolgungen, des Enthusiasmus und des Hohnes ging es hervor, siebenfach im Feuer geläutert, auf dem erhöhten Platz dem Scharfblick des Hasses doppelt bloßgestellt, vielfach gerichtet, größtentheils „gerettet“ und durchweg als die That eines Genius bewährt, der in der Kunstgeschichte aller Nationen zu den Auserwählten gehört.

Es ist gewiß, daß ein großer Theil der Besucher der Festspiele von der Sensation und der Neugier gelockt wurde. Es galt einen nie dagewesenen Sport und man witterte etwas wie die Möglichkeit eines Scandals, eines greulichen Fiascos. Andere, friedlicher gesinnt, kamen, wenn sie die Kosten des Eintritts, die gegen das Ende der Vorstellungen auch noch ermäßigt wurden, erschwingen konnten, um verständnißlos zu staunen und sich die Sänger anzusehen, die sich einem herrischen Oberhaupt, das keine Rücksichten als die der Kunst kannte, bedingungslos, ohne Geld erwerben zu wollen, unterordneten. Eine Stufe höher standen die Theaterhabitués und Premiè-

renschwärmer, gleich bereit sich begeistern und verstimmen zu lassen, fähig sich zu erinnern und zu vergleichen und in der Aussicht glücklich, über die Signale, die die Glockenzeichen zum Beginn vertraten, über das verdeckte Orchester, die Dämpfe, die mißglückten Walküren-Nebelbilder, das Roß Brünnhildens und den Widderwagen der Fricka ihren daheimgebliebenen Freunden das Allerneueste zugleich mit ihrem Urtheil zu unterbreiten. Darüber stand aber auch eine erhebliche Zahl ehrlicher Kunstfreunde, die der immer heller strahlenden Sonne Wagners entgegenjauchzten oder doch, weniger leicht erregbar, die zwingende Kraft seines Genies oder seiner Theorieen willig anerkannten — von denen nicht zu reden, die die engste Partei der Jünger und Fanatiker bildeten, die Partei sans phrase, von denen vollends nicht, die nur ihr kritischer oder journalistischer Beruf zur Stelle gebracht hatte. Zudem waren es nicht musikalische Interessen allein, die in Bayreuth zum Austrag gebracht werden sollten. Daß Wagners Kunst eine Culturmacht war, wußte man oder fühlte man instinctiv. Nicht daß er in seinen Musikdramen der „Allkunst“ eine Stätte bereiten wollte, war das Wichtigere — denn daß seine Ausführungen in dieser Beziehung, die Architektur, Plastik, Malerei, Dichtkunst und Musik ausrotten möchten, sofern sie nicht dem Theater dienen, nicht wörtlich genommen werden können, habe ich an anderer Stelle, bei der Betrachtung des „Tannhäuser“ ausgeführt — aber er hatte seine Dichtung nicht ganz kluger Weise längst vor dem Bekanntwerden des ganzen Werkes abgesondert veröffentlicht und die Deutschen so inständig auf ihre alten Sagen hingewiesen, daß er als der Vertreter eines nationalen Gedankens gelten durfte, der sich denn in der That immer weitere und kräftigere Ausbreitung verschaffte. „Tannhäuser“, „Lohengrin“ und „Tristan“ aber wurden durch diesen Urmythus unseres Stammes noch bei Weitem überboten, und es ging die ganze gebildete Welt Deutschlands und mehr als diese an, wenn ein dramatisches Werk unter so eigenartigen Bedingungen auf die Bühne gelangte, das über unser theures Epos, das „Nibelungenlied“ hinaus in die Quellen der „Edda“ griff, damit die alten Götter, die dort schlummerten, wieder unter uns in

Fleisch und Blut die Runde machen konnten. Sollte wirklich „das Musikdrama das deutsche Nationaldrama“ werden, sollte wirklich die classiche Tragödie aus dem Geiste der Musik wiedergeboren und damit die dunkle Hoffnung unserer größten Geister lichte Erfüllung werden, die Hoffnung Schillers insbesondre, der des Glaubens lebte, es könne sich aus der Oper „wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edleren Gestalt entwickeln“, und der mit seiner Braut von Messina als „der Sinnende, der Alles durchgeprobt“ (Goethes Wort) diesen Weg geradezu beschritt?

Alle bisherigen poetischen Versuche, unsere alte Götterwelt dem Volke oder auch nur den Gebildeten wieder „lebig“ zu machen, sind gescheitert. Klopstock, der so tapfer von Gna, Braga und Iduna sang und der sich so heilig mühte, dem Deutschen begreiflich zu machen, daß sie uns näher stehen als der griechische Olymp, vermochte ebenso wenig durchzudringen wie die Barden „Sined“ und „Rhingulph“: unsere classischen Meister sorgten vielmehr dafür, uns die Mythologie der Alten noch näher zu rücken, und überwanden sie selbst auch ihre antikisirende Periode, so blieben ihre goldenen Früchte doch in Aller Händen. Vollends die Romantiker vom Schlage Fouqués vermochten nach dieser Richtung nichts. Dafür hatten unsere Mythen in der volksthümlichen Umbildung zum Märchen von unserem Volke festen Besitz ergriffen: aus der flammenumlohten Walküre war das rosenumrankte Dornröschen, aus der blüthenverwehenden Holde die Betten ausklopfende Frau Holle geworden; und neben diesen lieblichen Gestalten bewegte sich in ritterlichem Gepränge eine stolze Schaar jugendlich-mannhafter Helden, die an den Siegfried gemahnen, aus den Händen großer Meister unserer Nation als ein werther Schatz überkommen. Diese begrüßte und hegte man — von dem Urmythus, wie er uns in der Edda, der älteren und jüngeren, zum Glück erhalten und nach langer Einsargung wiedergegeben war, wollte unser „Volk“ nicht viel wissen, sofern es außer in verstreuten Liedern und Nachbildungen je etwas davon erfahren hat, denn die wirkliche Kenntniß der Edda ist selbst bei den Gebildeten nur gering. Um so selbstverständlicher schien die Vertrautheit mit dem Nibelungen-

lied, das man der Ilias und der Odyssee an die Seite stellen zu können glaubte, und das, obwohl es eine solche Erhebung nicht verdient, gleichwohl unser deutschestes und dichterisch schönstes Volksepos bleibt. Was es alles Großes, Zartes und Bezwingendes enthält — davon ist gar nicht zu reden, aber es entbehrt der Einheit, weil es Sage und Geschichte, Heiden- und Christenthum seltsam naiv vermischt, und zum Theil der Verständlichkeit, weil es Dinge als bekannt voraussetzt, die uns nicht wie den Menschen des dreizehnten Jahrhunderts vertraut sein können. Zudem war dem Dichter oder Bearbeiter, der die im Volksmund beständig neu gestaltetete Sage in die Form des Gedichtes goß, mancher in der alten Göttersage klare und verständliche Zusammenhang im Laufe der Zeiten entschwunden, und mit einer so wichtigen Thatsache wie der Kunde Siegfrieds von Brunhilden weiß er nichts zu beginnen, weil ihm der mythische Schlüssel fehlt. So wird denn, um nur dieses einen Beispiels zu gedenken, was im Urmythus ein lebendiges Glied und sogar die Krone des Ganzen ist, in der Umformung und Nachdichtung zu einem unverstandenen, unbrauchbaren Rudiment, das jedem Aufmerksamen die Frage nach seiner Entstehung nahelegt.

So groß aber war der Reiz und die Popularität „des Nibelungenliedes“ und so mächtig schreckte die Edda, die „Urgroßmutter“, wie ein spukhaftes, riesiges Hexenbild gleichsam, die Neueren ab, daß selbst die Dramatiker, die sich dem Stoff zuwandten, niemals über den Bannkreis des Epos hinausgelangten und damit die Erbschaft gewisser Dunkelheiten und ungelöster Conflicte übernahmen: Raupach und Hebbel, Geibel mit seiner „Brunhild“, Felix Dahn mit dem „Markgraf Rüdeger“, Wilbrandt mit der „Chriemhild“, Georg Siegert, der neueste Nibelungentragöde mit „Siegfrieds Tod“. Daß die Hebbelschen „Nibelungen“ von diesen und anderen Bearbeitungen die bedeutendste ist, ist wohl zweifellos. Sie ringt zwar mit dem epischen Geblüt des Urstoffs, und hat man bei dem Lesen des Gedichts das Verlangen, die scharfen Felsen, die aus dem Wogendrang als seine Gipfel emporragen, losgebrochen und dramatisch ausgemeißelt zu sehen, dann vermißt man im Drama, sieht man

sie nun wirklich verleiblicht vor Augen, wieder das epische Meer, das sie umwallt und von dem sie nicht zu trennen sind, ohne von ihrem Zauber zu verlieren. Auch das ist und bleibt ein Mißstand, daß dieselben Menschen, die wir auf der Bühne in unserer Gestalt einherschreiten sehen, hinter den Coulissen Thaten der Riesen begehen, sich durch berghohe Drachen mit dem Schwerte den Weg bahnen, erratische Blöcke wie Kiesel in den Rhein werfen und dann wiederkommen und davon reden, als hätten sie den Federball geschlagen. Diese größtentheils durch den Stoff gegebenen Schwächen bedeuten jedoch nichts gegen den herben und großen Zug des Ganzen. Ein Hauch der alten Zeit hat sich auch auf Hebbel gesenkt und seinen Gestalten ihr Mark verliehen. Wie die Sprache spröde dahinknirscht und nur selten und dann stets zur rechten Zeit nach einem lieblichen Bilde greift, das die Situation erhellt anstatt sie zu verhüllen, fördert anstatt sie aufzuhalten, so sind auch die Menschen, die sie reden, ungeschmeidigen Geistes, von echter unzergrübelter Empfindung, ganze, unangetastete Naturen. Gelegentlich wird die Sprödigkeit zwangvoll wie immer bei Hebbel, aber es wäre auch zu verwundern, wenn die Gefahr ganz vermieden wäre. Wer die ungeheuerlichsten Abenteuer im Munde führt, als wären sie nichts, der kann nicht immer nur mit Menschen- und Engelzungen reden; dem verrenkt sich hier und da ein Wort, ein Charakter zum Monströsen, und man staunt schon, daß es nicht öfter geschehen ist. Vollen Anspruch auf Achtung, auf Liebe haben die „Nibelungen" Hebbels gleichwohl. Freilich: das A und O, Siegfrieds Liebe zu Brunhilden hat auch er nur dürftig behandeln können — dafür hat er denn Chriemhildens Gestalt, dies herrliche Bild der Jungfrau, des liebenden und des rächenden Weibes, an der Hand des Epos vollendet ausgeführt, und diese ist es vor Allem, die seinem Drama Werth verleiht. Daß es trotzdem nicht volksthümlich geworden ist, weiß man, ebenso wenig wie seine dramatischen Brüder und Schwestern, eben so wenig wie die mir immer seltsam erschienene epische Wiederherstellung und Neudichtung der „Siegfriedssage" durch den Stabreimdichter und Rhapsoden Wilhelm Jordan.

Auf musikalischem Gebiet hatte Wagner freies Feld vor sich, denn eine Oper des Berliner Musikdirectors Heinrich Dorn „Die Nibelungen“, die im Jahre 1854 in Weimar, Breslau, Berlin u. s. w. zur Aufführung kam, war ihm nicht gefährlich, und heutzutage ist sie völlig vergessen. Auch sie schloß sich eng an das „Nibelungenlied“ an, und eben über dasselbe hinauszugehen und die Götter, Riesen, Zwerge und Helden der Walhall-Zeit zu beschwören, war ja Wagners eigenster Gedanke. Anfangs hatte er die Krisis in Siegfrieds Geschick zum alleinigen Inhalt eines Musikdramas machen zu können geglaubt, und so entstand „Siegfrieds Tod“ (die erste Fassung der „Götterdämmerung“) unabhängig von dem jetzigen Ganzen, bis der Meister in immer weitere Fernen zurückgriff, den Helden Siegfried durch den Knaben Siegfried exponirte und ihm endlich das „Rheingold“ und die „Walküre“ voranschickte. Hatte er mit seiner Auffassung von den musikalischen Qualitäten des Mythos, der den Idealstoff des Dramas darstellen solle, Recht, dann lag in der „Edda“ gewissermaßen der Mythos κατ' ἐξοχήν. Aber so leicht, wie es ihm geträumt haben mochte, hob sich der Schatz doch nicht. Von dem Hineinziehen der ganzen Edda (der „älteren“ selbstverständlich, von der ja einzig die Rede sein kann) war natürlich gar keine Rede, und was Wagner aus derselben benutzte, bedurfte bei dem Bruchstückartigen und dem losen Zusammenhang der Urlieder nicht nur einer freien Verknüpfung durch Herstellung der Mittelglieder, sondern eines ganz neuen, größtentheils frei erfundenen dramatischen Planes. Die dichterische selbstthätige Arbeit Wagners war demnach noch eine ganz enorme und man könnte aus einer genaueren Vergleichung dessen, was er in der „Edda“ fand, und dessen, was er aus eigener Erfindung hinzufügte, leicht den Beweis erbringen, daß der „Mythos“, auf dessen „ewige Verständlichkeit“ und „reine Menschlichkeit“ er baute, ihm den Ausblick und den Fortgang der Handlung durch seine Verworrenheit öfter erschwerte als erleichterte. Der epische Charakter ließ sich ohnedies nicht ganz beseitigen, und Wagners Neigung zum Symbolischen war dem Gelingen des Ganzen in einem Falle wie diesem, wo mit dem Gedanken

der Stoff und die künstlerische Form nicht frei zu schaffen, sondern der Gedanke einem großentheils vorhandenen und nicht preiszugebenden Stoff anzubequemen und unterzulegen war, gleichfalls gefährlich. Was unter des Meisters Händen daraus geworden ist, muß zunächst im Einzelnen geprüft werden. Liszt hat den „Ring des Nibelungen in Conception und Ausführung das Erhabenste" genannt, „was der Menschengeist bis jetzt künstlerisch ersonnen habe", und einer der philosophischen Schwätzer, die es nicht vermögen, ein Kunstwerk mit künstlerischen Sinnen aufzunehmen, meint, daß in dem „Nibelungencyklus bereits völlig die Welt und der sich erzeugende Geist selbst dasjenige ist, was in ihm formt und gestaltet, und daß keinerlei specielle Form, kein fremdher überkommenes und vom sogenannten Mustergültigen abstrahirtes Gesetz, keinerlei „Technik des Dramas" hier ästhetisch störend dazwischen fährt in das ruhige Werden des Kunstwerks, das eben vom ethischen Werden der Welt selbst seine Form und Gestaltung nimmt." Gerade solchem Gallimathias gegenüber fühlt man sich angeregt doppelt sorgfältig zu prüfen, ob nicht wirklich dem großen Werk die Controle einer „Technik des Dramas" ganz gut thue. Und warum auch nicht? Nach einer dramaturgischen Schablone wird kein Vernünftiger dies Riesenwerk messen, und wiederum giebt es dramatische Gesetze, die die einfachsten, natürlich-gesundesten der Welt sind, denen sich kein dramatisches Kunstwerk entzieht. Wozu auch die Furcht? Wagners Werk ist so gewaltig, daß es selbst durch einige kräftige dramaturgische Stöße nicht erschüttert wird. Es ist, alle seine Faktoren zusammengenommen, ein Wunderwerk, aber untadelhaft ist es keineswegs. Wer aber fordert das auch? Verlangt wird nur, daß man aus den Fehlern keine Tugenden mache und nicht blind die unvergänglichen Offenbarungen des göttlichen Genius mit den Mängeln und Gebrechen der menschlichen Arbeit auf eine Stufe stelle. Tauchen wir darum, willens die Augen offen zu behalten, da uns die Ohren schon berauschend und verwirrend klingen, getrost in den Rhein hinab!

Es ist ein großer, schöner und völlig ungezwungener symbolischer Gedanke, daß das Gold, das, solange es nur der idealen Be-

trachtung, der ästhetischen Schau dient, die reinste Freude der reinen Gemüther ist, sofort zum Fluche wird, sobald es, dem klaren Element entrissen, zu egoistischem Besitz begehrt und umworben wird, und ebenso schön und tief ist es, daß Liebe und Egoismus im höchsten Sinne unvereinbare Gegensätze sind, für die es keinen Bund giebt. In dem Reich der Urformen äußern sie sich denn auch in dieser ihrer principiellen Verschiedenheit so sehr, daß nur dem der Besitz des Goldes, das die Rheintöchter hüten, frommen darf, der, der incarnirte Egoismus, von der Liebe, der Erlöserin der Welt nichts wissen will,

Nur wer der Minne Macht ~~entsagt~~ versagt,
Nur wer der Liebe Lust ~~vergaß~~, versagt,
Nur der erzielt sich den Zauber
Zum Reif zu zwingen das Gold.

Das hört Alberich und er setzt sich, willens, diese Bedingungen einzugehen, wirklich in den Besitz des Rheingolds, aber mit einer ganz seltsamen reservatio mentalis, auf die wohl zu achten ist:

Der Welt Erbe
Gewänn' ich zu eigen durch dich?
Erzwäng' ich nicht Liebe,
Doch listig erzwäng' ich mir Lust!

Und nach diesem Grundsatz verfährt er denn in Zukunft wirklich. Hier aber ist nun schon der Punkt, von welchem aus die ganze Nibelungentragödie leider Gottes aus den Angeln zu heben ist, und die wunderliche Erschleichung, die Wagner vornimmt, beweist nur auf's Neue, daß alle Symbolik leer und windig ist, wenn ihr nicht eine an sich sinnfällige, logische, vernünftige Handlung entspricht.

Denn man frage sich einmal: was kann der Unterschied zwischen „Liebe" und „Lust" bei einem Wesen, wie es Alberich ist, bedeuten? Müssen sie bei ihm nicht völlig auf eins hinauslaufen? Oder hält Jemand im Ernst dies „Schwefelgezwerg" einer idealen Hingabe von Leib und Seele für fähig, jener Liebe, wie sie Siegfried und Brünnhilde aneinander kettet? Gewiß nicht. Seiner Natur gemäß konnte die Liebe in ihm nur als verworrene, roh-gemeine Lust auftreten,

und ein Fluch auf eine „Liebe“ im höheren Sinne war in seinem Munde von vornherein bedeutungslos. Das wird auch indirekt von allen Wagner-Interpreten zugegeben und sollte sich von selbst verstehen. Die einzig mögliche Consequenz wäre nun aber diese: Alberich mußte mit dem Besitz des Goldes auf jede Liebe in welcher Gestalt immer verzichten; thut er es aber nicht, dann besitzt er dasselbe auch nicht zu Recht, das heißt zu magischem Recht, und der Zauber „zum Reife das Gold zu zwingen“ müßte bei ihm nicht verfangen. Wagner tröstet sich aber mit jenem erschlichenen Vorbehalt: er läßt Alberich den Ring schmieden, den Fluch des Goldes von Geschlecht zu Geschlecht, von Haupt zu Haupt wälzen und doch im Liebesbündniß mit einem Erdenweibe (Frau Grimhild, der Gibichungenfürstin) einen Sohn zeugen, Hagen, der ihn dereinst an dem Goldräuber Wotan rächen und den Ring zurückgewinnen soll. Dieser „List“ hat Alberich sich auch noch berühmt. Die Mär von seiner Vaterschaft zu Hagen ist offenkundig. Wotan spricht es in der „Walküre“ in dem großen Zwiegespräch mit Brünnhilden (oder seinem Selbstgespräch, wenn man will) deutlich aus, „daß ein Weib der Zwerg bewältigt, daß Gunst Gold ihm erzwang,

„Des Hasses Frucht
Hegt eine Frau,
Des Neides Kraft
Kreist ihr im Schooße:
Das Wunder gelang
Dem Liebelosen“ —

und weder ihm noch einem der anderen Götter und Halbgötter fällt es ein, daß dies ein „Wunder“ ist, das gar nicht hätte gelingen können und dürfen. Gelang es aber doch, dann war die ganze Geschichte mit dem Ringzauber und der Fluch, der an ihm haftet, ein offenbarer Schwindel. Damit steht und fällt aber der ganze Plan des Werkes, der doch dieser ist: den Ring vor der Begehrlichkeit der Nibelungen zu sichern und ihn dem Rhein zurückzugeben. Das möchte Wotan, der den Fluch mit der Tödtung Fasolts durch seinen Bruder Fafner so erschreckend rasch verwirklicht sieht, er, der an dem

Fluch selbst ein so gutes Anrecht hat. Denn wenn er den Ring, den er dem Alberich geraubt, auf die Warnung der Erda, der „weihlich weisesten Wala“, die ihm den „düstren Tag, der den Göttern dämmert“ prophezeit, wieder fahren läßt und den Riesen überantwortet, so geschieht das nicht aus Mangel an Egoismus, im Gegentheil: er zahlt mit dem Ringe, um den er die Riesen gern noch betröge, den Bau der Walhall, nachdem er den ursprünglichen Vertrag, der Freia (die Liebe) als Lohn bedang, schnöde über den Haufen gestoßen. Er erringt sich mit dem Golde also einen Vortheil und ist folgeweise seinem dämonischen Zauber wie jeder andere verfallen, dem Zauber, den Alberich in dem großartigen „Segen“, mit dem er den geraubten Hort belegt, so schaurig-schön zusammengefaßt. Diesen unschädlich zu machen, läßt er durch seine reisigen Töchter, die Walküren, die kühnsten Kämpfer in seiner Götterburg versammeln, daß sie ihm beistünden wider das nächtliche Heer. Und es gelingt; es ist machtlos, wofern nur nicht ihr Geschlecht den Ring wieder in seine Hände bringt — denn dann wären Walhall und die Götter verloren. Wer aber bezwingt den Drachen Fafner, der den Hort hütet? Wotan nicht, der durch Verträge Herr und Knecht zugleich ist und der den Ring jenem nicht wieder entreißen darf, dem er ihn zum Sold gegeben, auch die Helden nicht, die er sich (wie Siegmund) herangezogen, die nur mit *seiner* Hülfe, durch *seine* Kraft stark sind. *Der* vermag es allein, dem der Gott niemals beistand, der durch sich selbst frei, ohne Geheiß, aus eigenem Drange die entscheidende That vollbringt, die der Gott nicht vollbringen *darf* und die kein anderer vollbringen *kann*. Und dieser „hehrste Held der Welt“ erscheint: Siegfried, und eben er fällt durch den Speer Hagens, des Sohnes Alberichs, von dem Erda geweissagt:

„Wenn der Liebe finstrer Feind
Zürnend zeugt einen Sohn
Der Seligen Ende
Säumt dann nicht.“

Dieser Hagen aber ist ganz zu Unrecht auf der Welt — oder aber der Fluch besteht nicht, es ist nur ein Schreckbild, vor dem Wotan

zittert. Alle seine Vorsichtsmaßregeln sind überflüssig, und die großen Conflicte, die uns in der „Walküre“, im „Siegfried“ und in der „Götterdämmerung“ so furchtbar erschüttern, werden mit einer hinfälligen Voraussetzung in Zusammenhang gebracht. Aus diesem Cirkel giebt es keinen Ausweg. So gewiß Alberichs Unterscheidung von „Liebe“ und „Lust“ in seinem Munde ein Unding ist, so gewiß ist die Umgehung seines Schwurs eine Albernheit, die nicht die Kraft hat, „fortzeugend immer Böses zu gebären.“ Das ganze Gebäude steht also auf einem bröckligen Grunde, und weil dies der Fall ist, soll gegen Alberichs Verfluchung der Liebe gar nicht einmal der weitere nüchterne Einwand erhoben werden, daß man es hier mit einer Negativbedingung zu thun hat, die bei Licht betrachtet erst dann in Kraft treten kann, wenn Alberich dahin, todt oder — wenn dies für einen Gott oder Nibelungen nicht angeht — auf irgend eine sichere Weise für immer unfrei gemacht ist. Denn wenn Cajus testirt, dem Titus solle eine Erbschaft unter der Bedingung anfallen, daß er sich nicht verheirathe — was dann? Erst mit dem Tode des Titus könnte dann die Bedingung als erfüllt gelten. Wird ihm aber der Genuß oder der Besitz derselben unter gewissen Cautelen zu seinen Lebzeiten dennoch eingeräumt, so wird er ihrer doch zweifellos wieder verlustig, sobald er der Bedingung direct zuwider handelt und also eine Ehe eingeht. Ähnliches hätte auch dem Alberich widerfahren müssen. Galt seine Verfluchung der Liebe wirklich für bündig und nahm die dunkle Macht, die dabei im Spiel ist (man weiß nicht recht, wo sie thront), an, er werde nie anderes Sinnes werden, gut — dann mochte ja der Zauber einstweilen in Kraft treten. Von dem Moment aber, da er Frau Grimhilds Gunst gewann, hätte er, wenn es nur möglich gewesen wäre, aller Vortheile, die er durch das Gold erlangt, auch wieder verlustig gehen und jedenfalls in's Künftige um jede Aussicht, den Ring jemals wiederzuerlangen, gebracht werden müssen. Freilich: das Unheil ist einmal geschehen. Ich sage dies nicht, um an Wagners große Schöpfung den trivialen Maßstab unseres kleinen und kleinlichen Lebens zu legen; aber ohne logischen Zusammenhalt darf auch das mystischeste Werk nicht sein,

und es ist von Zeit zu Zeit ganz gut, einen Riesenbau auf seine Fundamente zu prüfen. Und gewahrt man sonst nichts, so sieht man vielleicht doch ein, daß mit der Symbolik, dieser wundervollen dramatischen Macht, dieser vornehmsten künstlerischen Werkmeisterin, leider nur zu leicht ein Augen verblendendes Spiel getrieben werden kann. Statt den geistigen Gehalt in einer von ihm geschaffenen klaren, durch sich selbst verständlichen und schönen Form zu empfangen, wird uns eine ungereimte Handlung nur darum aufoctroyirt, weil ihr jene tiefere Bedeutung innewohnen soll, und wir vergessen darüber gar zu leicht, daß dergleichen, auf jeden Fall vom Übel, im Drama vollends unerträglich ist. Denn zunächst und vor Allem sehen wir dort, was sich *begiebt*, und erst in zweiter Linie, was das Begebniß etwa *bedeutet*. Ist dies aber an sich widerspruchsvoll oder unmöglich, dann hat wenigstens über mich die *Bedeutung* nicht die geringste Macht.

Allein und für sich betrachtet hätte also die symbolische principielle Ausschließung von Liebe und Egoismus, Minne und Besitzgier, Freia und dem Golde den trefflichsten Sinn; allein und für sich betrachtet wäre es vollkommen begreiflich, daß Alberich, der sich das Rheingold mit einem kühnen Handstreich erobert hat und dem es dann durch eine schändliche List geraubt ist, auf alle Weise darnach trachtet, es wieder in seinen und seines Geschlechtes Besitz zu bringen — aber wenn man *jene* Symbolik mit *dieser* Handlung zusammenleimt, wie Wagner es gethan, dann entsteht ein seltsames Unding ohne Sinn und Leben.

Es ist ein böser Fall — aber man muß sich schließlich wohl oder übel über seine Kluft hinwegsetzen, und das Kommende lohnt den Sprung: denn nicht nur eine übermäßige Fülle musikalischer, auch ein verschwenderischer Reichthum charakteristischer und dramatischer Schönheiten entblüht dem Kampfe des Licht- mit dem Nachtgeschlecht. Zwar in dem Zwist mit den Riesen, die sich die Liebe (Freia) erringen wollen und sie schließlich für den Besitz, für das Gold fahren lassen, in der Bethörung Alberichs, in der Auslösung Freias spielt einer eine traurige Rolle: der oberste der Götter, Wotan

selbst. Ich weiß recht wohl, daß man ihm eine herzzerreißende Tragik hat andichten wollen, aber man frage sich zunächst einmal, was man mit offenen Augen wahrnimmt? Dieser Gewaltige, vor dessen Speer die Welt erzittern soll, will die plumpen, aber ehrlichen Riesen um ihren sauer verdienten Lohn betrügen und wie eine chikanöse Prozeßpartei den Vertrag über die Erbauung Walhalls nur als einen Scherz hinstellen. Ohne eigene Entschließung taumelt er dem Rath und den Zickzackwegen des listigen Feuers (Loge) nach und hält, selbst ein Räuber, dem Nibelungen ob seines Goldraubs eine moralische Vorlesung; immer mit gelähmten Händen, sieht er, machtlos wie die übrigen Götter der schmählichen Auslösung der lieblichen Schwester zu, und obwohl er den Ring „um alle Welt" nicht fahren lassen will — zahlt er ihn schließlich auf den mahnenden Rath der Erda doch: eine That, die nunmehr wiederum alles Werths und aller Würde verlustig ist. Liegt in seiner Passivität schon eine ästhetische Schwäche, so sinkt diese bis zur Erbärmlichkeit, wenn man sie mit seinen prahlerischen Worten vergleicht, und vollkommen unverständlich dünkt uns die Angst, mit der die Walküren vor ihm zittern, sein verächtlicher Handwink, der (wer glaubt es?) genügen soll, den Hunding in der „Walküre" todt zu Boden zu strecken. Seine wirklichen Thaten sind niedrig oder der Rede nicht werth, die Pläne, durch die er Alberichs Rache zu hintertreiben denkt, sind Gaukelei und Selbstbetrug, und nur dann gewinnt er sich eine gewisse Sympathie, wenn er sich seiner ganzen elenden Ohnmacht bewußt wird, in Klagen ausbricht und sich den starken Regungen seines Herzens hingiebt. Dann klingt aus seinem Jammer etwas wie das Seufzen aller Creatur, die auch frei ihres Weges zu gehen glaubt und doch von dem Causalitätsgesetz gebunden sich in einem Netz gefangen sieht, aus dem kein Entrinnen ist. Im Übrigen ist er so wenig eine tragische Figur wie der Zeus der Hellenen, und vom dramatischen Helden hat er keine Ader. Alberich hat vollkommen Recht, wenn er ihm kurz vor dem Ringraub im „Rheingold" zuruft:

Frevelte ich,
So frevelt' ich frei an mir:

Doch an Allem, was war,
Ist und wird,
Frevelst, Ewiger, du,
Entreißest du frech mir den Ring.

Es ist nur gut, daß auch über ihm eine Schicksalsmacht waltet wie die Moira über den Häuptern der Olympischen, und man empfindet es als eine sittliche Genugthuung, daß sich der Fluch des Goldes auch an ihm erfüllt. Er hätte Götter und Welt vom Unheil befreien können, wenn er den Ring den Rheintöchtern zurückgegeben: aber das ging freilich auch nicht mehr, denn dann wäre Freia den Riesen verfallen gewesen. So rächen sich Lug und Trug und ziehen den ohnmächtigen Gott an endloser Kette in den Untergang. Und diesem ästhetischen Eindruck entspricht der theatralische durchaus: viel Worte, keine That. Eine unerquickliche Figur, ergreifend nur ein einziges Mal: in dem Abschied von Brünnhilde. Aber die mächtige Wirkung dieser Scene verdankt sich doch in allererster Linie der Musik, die hier ein Meer von Wohllaut ergießt, durch das die heißesten Ströme der Empfindung schießen. „Leb' wohl du kühnes, herrliches Kind" — von dort bis zum Ende wie herrlich Alles, wie groß!

Hat man sich nun aber einmal gesagt, daß das Gebäude auf einem schlechten Grund errichtet ist, daß die Kette, die sämmtliche vier Theile des gewaltigen Werkes zusammenhält, ein Loch hat, und daß Wotan, der Heervater, es nicht werth ist, daß um seinet- und der Seinen willen so viel Kraft vergeudet, so viel Blut vergossen wird, dann kann man sich den einzelnen Gliedern des „Rings des Nibelungen" mit um so größerer Ruhe hingeben und sich ihrer unvergleichlichen poetischen, musikalischen, psychologischen und dramatischen Schönheiten erfreuen. Und welche Schönheiten, nie gehört und nie gesehen! Von dem ersten riesigen Orgelpunkt in Es bis zu dem Motiv des Regenbogens, über den die lachenden und leichtsinnigen Götter in die Burg einziehen — welch' ein Reichthum zumal musikalischer Einfälle, und wie spricht sich in ihnen auch das Charakteristische auf dem kürzesten Wege mit oft ganz verblüffender Eindringlichkeit aus! Es wäre zuzugeben, daß sich unter der Un-

zahl von Motiven, die von sorglicher Hand aus dem mächtigen Ganzen losgeschält und zur Bequemlichkeit der Hörer, d. h. zur Erleichterung des Verständnisses in „Thematischen Leitfaden“ (dem trefflichen von Hans von Wolzogen), „Führern“ (im Schloemp'schen Verlage in Leipzig) und dabei Wegweisern übersichtlich zusammengestellt sind, nicht wenige angetroffen werden, die erst durch irgend eine außerhalb des Musikalischen liegende Verbindung ihre Bedeutung und Benennung erhalten, denen also das Charakteristische nicht ohne Weiteres innewohnt — man halte aber einmal das Melos des Urelementes, das dem Wasser als dem mythologischen Quell alles Seins zunächst gehört, das des Feuers (Loge) und das der Riesen neben einander, den Gewitterruf des Donner, den immer weiter gespannten Bogen der farbigen Brücke, um sich von der Beredsamkeit dieser musikalischen Sprache zu überzeugen. Sie ist so eindringlich, daß sie sich dem Laien wie dem Kenner aufzwingt, und zumal im „Rheingold“, wo die Elemente sich noch in großen typischen Massen sondern, ist sie von der allergrößten Einfachheit. Dabei breitet sie sich bald in größeren Zügen zu geschlossenen Sätzen aus, zu denen Loges wundervoller Gesang „So weit Leben und Weben“ gehört, bald erzeugt sie aus dem großen symphonischen Strom immer neue, bald kleinere, bald größere Gebilde, motivische Grundformen, die an sich schon von höchster Schönheit in eine sinnvolle Beziehung zu einander gebracht, leicht variirt, charakteristisch umgestaltet werden, so daß man vor der geistigen Macht, die diese anscheinend so frei quellenden Fluthen wie jener Meister des Zauberlehrlings beherrscht, die höchste Bewunderung empfindet. Bald giebt sich die Musik, ohne geistreiche Nebenabsicht, ohne eigentlich dramatische Intention nur ihrem melodischen Spieltrieb hin und durch diesen entzückt sie uns unwiderstehlich in dem holden Treiben der Rheintöchter. Die erste individuelle musikalische Figur, die aus dem Urstoff wie Perlen im Wasser emporsteigt, das „Weia! Waga!“ der Woglinde, rein und klar wie das Element, in welchem diese glücklichen Geschöpfe leben, ist eine ihrer anmuthigsten Gestaltungen, und von gleicher Klarheit sind die harmonisch so einfachen süßen Drei-

gesänge „Schäme dich, Albe! schilt nicht dort unten", „Rheingold! Rheingold! Leuchtende Lust", „Wo bist du Rauher denn heim?" Ja, so übermächtig ist hier die klare, schöne Melodik, so wenig hat sich Wagner anscheinend entschließen können, ihren Wohllaut durch den Friedensstörer Alberich zu trüben, daß dieser charakteristisch entschieden zu kurz kommt — denn weder das hämmernde Motiv, unter dem die Zwerge ihre Schmiedearbeit verrichten und das hier bei der Verfolgung der Mädchen durch den Nibelungen mit seinen Triolen jäh abgebrochen zuerst auftritt (man hat es ein Motiv der Drohung genannt), noch Alberichs zweitöniger Wehruf, der kaum noch musikalisch zu nennen ist, so primitiv ist er (er ist im Verlauf des ganzen Werkes von den erwähnten Führern als „Frohnmotiv" an allen möglichen Orten nachgewiesen und sogar in dem Ruf der Mädchen „Rheingold!" gefunden, gewiß mit Grund, weil ja eben dieser strahlende Schatz, dem Wasser entrissen, alle Welt in das Joch des Egoismus knechtet und wie nichts umworben wird) — weder eins noch das andere nimmt persönlichere Gestalt und Färbung an.

Man darf nach dieser Richtung auch nicht zu eifrig suchen. Wie es in der Sprache nur eine geringe Anzahl von Wörtern giebt, die lautmalend (onomatopoetisch) das Object bezeichnen, für das sie der Ausdruck sind, so sind auch in der Musik die Formen gezählt, denen diese darstellende Kraft innewohnt, und glücklich ist der Finder und Besitzer. Im Allgemeinen hat man sich zu bescheiden, wenn dem äußeren oder inneren Vorgang das Gewand gegeben wird, das sich ihm fügt, auch wenn es ihn nicht so deutlich wie das Motiv des Urelements, des Feuers, der Riesen durchschimmern läßt — und in dieser Findung der musikalischen Motive zweiten Grades, wie ich sie nennen möchte, ist Wagner ebenso unerschöpflich und groß. Ihm, dem Denker und Grübler, wird selbstredend kein Motiv, kein Thema mitunterlaufen, das einer seiner künstlerischen Absichten zuwiderliefe — dergleichen versteht sich bei ihm ganz von selbst, er opfert keiner Melodie zu Liebe das dramatische Gesetz; eher ließe sich denken, daß er Motive erdächte, denen man die Verstandesarbeit anmerkte und die von der musikalischen Gnade verlassen wären. Das ist nun aber

gerade das Herrliche, daß bei ihm das musikalische Erntefeld so dicht in Garben steht, daß sich Halm an Halm geradezu drängen. Es laufen wohl einige Tonfolgen unter, deren Erfindung nicht sonderlich ist oder die keine musikalische Bedeutung haben, wie das sogenannte Vertragsmotiv mit seiner absteigenden Scala, das „Fluchtmotiv", das die von den Riesen gehetzte Freia zum ersten Male ankündigt und das man schon in zwanzig Opern gehört zu haben glaubt; aber wer ergrübelte das wundervolle Motiv der Walhall, das zu hören man nicht ermüdet, so oft es auch im Verlauf des ganzen Werkes auftritt, ein Motiv, das wiederum dem Ringmotiv eng verwandt ist, wer den schmeichlerischen Gesang der Fricka „Herrliche Wohnung, wonniger Hausrath" (man hat auch diesem Motiv einen Namen, den der „Liebesfesselung" beigelegt), wer das entzückende Thema, das von Freias goldenen Äpfeln zum ersten Mal im Munde des Riesen Fafner ertönt? Das sind geniale Eingebungen, die sich die immer noch starren und stumpfen Gegner Wagners auf ihre musikalische Unverwüstlichkeit ansehen sollten. Sie würden dann nicht so laut über die Unvernunft ächzen, Tarnhelm, Riesenwurm und Kröte musikalisch darzustellen — Dinge, die eben im Gewebe des Ganzen mitunterlaufen und in denen doch wahrlich nicht seine Bedeutung beruht. Auch daß dem Rheingold eine Fanfare, dem Schwert des Gottes, das ihn gegen die Hinterlist der Neidinge schützen soll, ein besonderes Motiv beigegeben wird (das letzte, das in der „Walküre" und im „Siegfried" so prächtig verwandt ist, erklingt zum ersten Male, als Wotan den Gedanken faßt, die neue Burg die Walhall zu nennen und in ihr mit der Walküren Hülfe seine Kämpfer zu versammeln), ist nicht so mechanisch zu verstehen und mißzudeuten, wie man es so gern gethan. Nicht der todte Goldklumpen, das todte Geräth werden durch diese Motive musikalisch umschrieben — das wäre eine plumpe und kleinliche Procedur; die geistige Beziehung, die bei ihrem Erscheinen, bei ihrer Nennung lebendig wird, die symbolische Kraft, die ihnen innewohnt, tönt, und daß sie es mit einer bestimmten Figur thut, das entspricht nur dem Princip der sogenannten Leitmotive, in denen sich Wagner eines seiner vornehmsten

technischen Hülfsmittel herangebildet hat, über dessen Bedeutung und Berechtigung an anderer Stelle, u. A. bei Gelegenheit des „Lohengrin“ geredet wurde. An und für sich möchte ihre Wiederkehr entbehrlich dünken, aber die klare Darlegung des reichen und mannigfaltig verschlungenen Inhalts des „Rings der Nibelungen“ ist ohne ihre Hülfe doch kaum vorzustellen; und wer möchte ein Mittel verwerfen, das eine Fülle der schärfsten dramatischen Wirkungen ermöglicht und doch beständig musikalisch verwandt wird, vollends wenn die Motive selbst so ganz dem musikalischen Empfinden entquollen sind? In dem „Ring des Nibelungen“ ist das Princip der Leitmotive zur höchsten Vollendung ausgebildet und die geistige Arbeit, die in ihrer doch so ganz mühelos scheinenden Verwendung und Verknüpfung ruht, wahrhaft staunenswerth. Es bedarf des eingehendsten Studiums, um die Verwandtschaft, die Beziehung, die Vereinigung dieser Motive ganz zu erkennen, und man kann sich oft des Gefühls nicht erwehren, daß das Allermeiste dieser Mühen der unmittelbaren Anempfindung, dem unmittelbaren Verständniß, jedenfalls im Theater, verschlossen bleibt und verschlossen bleiben muß. Gerade die lebendige, frische Empfänglichkeit für das Dramatische liebt es nicht, sich durch Combinationen, die dem Verstande mehr als dem ästhetischen Sinn angehören, gar zu sehr einschnüren und verwirren zu lassen. Der einfache, gesunde Sinn hat eine Scheu vor Geheimnissen und Räthselkram. Er läßt sich den Verstand als Führer gefallen, aber er bittet, ihn die nächste Straße zu führen und sich nicht in Irrgärten zu verweilen. Aber was verschlägt es, wenn uns diese oder jene geistreiche Beziehung entgeht, da der musikalische Eindruck auch ohne das ein so unmittelbar machtvoller ist? Wenn in Mozarts „Figaro“ der Graf während des bräutlichen Reigens im dritten Akt das Liebesbriefchen empfängt, dann hört man im Orchester den Schmerzenslaut, den ihm die als Siegel dienende Nadel, die ihn in den Finger gestochen, entpreßt. Ich bin auf diese musikalische Arabeske erst vor Kurzem aufmerksam geworden, längst nachdem ich den Figaro wohl an die fünfzig Mal und darüber gehört, und ich habe die Oper trotz dieser späten Erkenntniß

doch auch vorher schon mit vollen Zügen bis auf den Grund genossen.

Wäre das „Rheingold“ dramatisch so reich wie es musikalisch ist, dann wäre es vielleicht die Krone des Ganzen. Aber da fehlt es, und bei seinem expositionellen Charakter ist eine starke Erregung auch noch kaum zu erwarten. Wir folgen ihm mit der Ergötzung, die wir an einem Märchen nehmen, und schauen, wie sich das bei jedem Drama, das für die Bühne bestimmt ist, von selbst versteht, zunächst nur den concreten Vorgang und nicht die hinter ihm etwa verborgen liegende Symbolik. Nur wenn diese plötzlich aus der Handlung selbst hervorleuchtet, ergreift es uns tiefer: wie bei Fasolts Tod. Da spüren wir plötzlich, daß der goldene Glanz, um den in der kühlen, ruhigen Tiefe die Wünsche und Gedanken wie um ein liebliches Bild kreisten, mit den rohen Händen der Besitzsucht angepackt, „hinausgegeben in des Lebens Fremde“ seine beglückende Kraft verloren hat. Wir fühlen, daß wir in einer Welt der Eigenliebe leben, in der man den Edelstein, das allgeschätzte Gold, den finsteren Mächten abgewinnen muß,

„Die unterm Tage schlimmgeartet hausen.
Nicht ohne Opfer macht man sie geneigt
Und keiner lebet, der aus ihrem Dienst
Die Seele hätte rein zurückgezogen.“

Wir ahnen, daß dieser Streit, dieser Fluch nicht eher ruhen wird, als bis wir das Glück aufs Neue in der stillen Welt der Tiefe suchen — im Schrein des Herzens —, bis wir wieder lernen, das Schöne zu lieben, nur weil es schön ist — und es durchschauert uns inniger. Was die dramatische Verwicklung sonst bringt, steigt als Vorgang an sich betrachtet, unberührt von jeder Symbolik, nur einmal zu tragischer Höhe empor: in dem Fluch des Alberich, einem Meisterstück musikalischer Declamation; alles Übrige macht, rein äußerlich betrachtet, ohne

daz wir die glosse suochen
in den swarzen buochen,

den Eindruck eines bald grotesken, bald anmuthigen Intriguenspiels aus der Fabelwelt, ohne ernsthafte Erregung und ohne die Absicht derselben. Die Götter sind langweilig, und scheint es von ihrer Seite einmal zu einer erfrischenden Aktion kommen zu sollen, dann wird sie durch den unseligen Wotan unfehlbar stets vereitelt. Er, der seinen Vertrag selbst mit den elendesten Winkelzügen bricht und wider denselben nur handelt, nicht um eine große, freie, göttliche That oder auch Gewaltthat zu begehen, sondern um zu der Kunst der Beutelschneider zu greifen — er intervenirt immer zur rechten Unzeit, wenn Donner und Froh gerade Miene machen, den Beweis dafür zu erbringen, daß sie keine eitlen Renommisten, sondern wirkliche Götter, wirklich die Kraft und die ewige Jugend sind. Was hilft es nun, daß Donner prahlt, den Riesen „des Lohnes Last in gutem Gewicht", das heißt mit seinem Hammer zahlen zu wollen, daß er mit seinem Bruder Froh dem Loge zu Leib will, daß er den Fafner mit „schäumender Wuth" anschnaubt und ausholt, um „den Schmählichen zu zerschmettern"? Was hilft es? Wotan tritt immer, als hätten die göttlichen Brüder es so abgekartet, mit seinem Speer dazwischen, damit der gute Donner wenigstens den Schein der Kraft rette. Darum ist man schließlich auch ganz erstaunt, daß er wenigstens eins kann: gewittern. Aber es geht mir, den sonst ein Theatergewitter gar leicht illudirt, mit dieser Leistung Donners ganz eigen: anstatt mich unmittelbar an den Heerd der Blitze zu versetzen und mit doppelter Elementarkraft zu wirken, da man sie doch aus allererster Hand empfängt, schrumpft sie mit der schwächlichen Persönlichkeit ihres Erzeugers zusammen. Sie weckt keinen Glauben. Gerade dies Gewitter, das jede Phantasie in Schrecken setzen müßte, riecht bedenklich nach Kolophonium. Dies ist vollkommen ernsthaft gemeint. Nicht was wir von einer dramatischen Gestalt glauben sollen, sondern wie sie uns erscheint, wie sie sich uns durch ihre Thaten darstellt, entscheidet für ihren Werth und ihre Wirkung. Hier gilt nicht der Stempel, nur das Gewicht, am Allerwenigsten aber ein mystischer Affectionswerth. Dramatische Amulete giebt es nicht, und ein Hosenknopf, auch wenn ihm die wunderbarsten Eigen-

schaften beigemessen werden, wird im dramatischen Revier immer nur mit dem Werth eines Hosenknopfes, nicht mit dem eines Diamanten bezahlt. Nur der volle, wahre Gehalt, nicht sein Gepräge oder seine vermeinte Zauberkraft gilt.

Das ändert sich nun in der „Walküre" sofort. „Land!" ruft der Schiffer, wenn sich aus der Wogenfluth der schmale Küstenstreif erhebt. „Land!" rufen wir, nachdem wir mit den Rheintöchtern im feuchten Element verweilt und nun in der „Walküre" festen Grund unter den Füßen fühlen; dreifach beglückt rufen wir „Land", denn der Boden, den wir betreten, ist die mütterliche Erde, dieselbe, aus der unsere Gedanken, unsere Gefühle, unsere Leidenschaften emporwachsen. Den Reichen über und unter dem Tage sind wir entrückt, wir sehen Menschen, die empfinden wie wir, handeln wie wir, deren Seufzer und Thränen uns verständlich sind. Wie jener Riese Antäus Kraft aus der Berührung mit eben dieser Erde sog, so lerntet auch Wagner alle ihre Segnungen in überschwenglicher Weise. Sein Genius hat kaum etwas Größeres geschaffen als den ganzen ersten Akt der „Walküre", als Brünnhildens Todesverkündigung im zweiten Akt und den Abschied Wotans von seiner geliebtesten Tochter im dritten, der Alles aufwühlt, was wir als „Erbtheil vom Weibe" in uns tragen. Hier verliert der trübselige Gott einmal den Fluch seiner langweiligen Resignation — leider nur hier, denn es bleibt ihm immer noch Gelegenheit, den dramatischen Unheilstifter zu spielen.

Der schöpferische Gedanke, der in Wotans Seele entsprang, als er mit seiner Gattin und seinen göttlichen Geschwistern über die Regenbogenbrücke in die himmlische Burg einzog, und der uns, unausgesprochen, im „Rheingold" auch völlig unverständlich blieb, ist inzwischen zur That geworden: er zeugte sich die Töchter, die Walküren, mit der allweisen Erda selbst die herrliche Brünnhilde, und sammelte durch sie ein Heer muthiger Kämpfer, die „trüber Verträge trügende Bande" auf Erden mit freiem Heldensinn brachen, todestreue Oppositionsmänner, in der Walhall. Das erfahren wir von ihm selbst aus seiner musikalisch ganz vom Genius erfüllten,

dramatisch jedoch unzulänglichen und mit Wagners in seinem Aufsatz „Zukunftsmusik“ ausgesprochenen Grundsätzen, die sich gegen das Verweilen bei der äußerlichen Erklärung dramatischer Vorgänge wenden, schnurstracks im Widerspruch stehenden Erzählung im zweiten Akt. Als „Wälse“ hat der Gott inzwischen die Welt durchstreift. Ein Menschenweib gebar ihm ein Zwillingspaar: Siegmund und Sieglinde. Das Weib ist dem Joch einer unglücklichen Ehe, ihrem Räuber, dem finsteren, gewaltthätigen Hunding verfallen, der Knabe unter des Vaters Führung zum Manne gereift, der überall hilft, wo es eine trotzige That gilt, und der infolge dessen den Haß der ganzen Welt auf sich lenkt. In ihm hoffte Wotan sich den Erlöser heranzubilden, der mit dem Nibelungenring, den der zum Drachen umgewandelte grimmige Fafner hütet, der „Welt Erbe“ wieder zu eigen gewinnt und den düsteren Tag, der den Göttern dämmern soll, ans Ende aller Dinge verweist. Für ihn hat er in Hundings Hütte das Götterschwert in den Eschenstamm gestoßen, und Siegmund vermag wirklich, was keiner vermochte: er entreißt den blinkenden Stahl der Haft. Aber des Gottes Wille scheitert dennoch. „Zu eins“ mit dem Schwert hat Siegmund sich die leibliche Schwester, die Gattin des „Neidings“ Hunding gewonnen: zur Braut, zum Weibe, und dieses Bündniß der gotterzeugten Geschwister wird für Wotan die Veranlassung, seine Hand von dem Sohne abzuziehen und ihn, der ihm das Heil bringen sollte, den er liebt, den er schützen möchte wie Keinen, dem Schwert des Feindes zu überantworten.

Es lohnt sich, auf dieser Stufe der Handlung kurz zu verweilen. Man hat sich dabei klar zu machen, daß Siegmund, auch wenn er die Verschuldung der Blutschande nicht auf sich geladen hätte, zum Welterlöser d o c h nicht getaugt haben würde: weil ihm die Freiheit fehlt. Der Held, der nach Wotans eigenen Worten noth thut,

„Der, ledig göttlichen Schutzes;
Sich löse vom Göttergesetz“,

der so nur taugt,

„Zu wirken die That,
Die, wie noth sie den Göttern,
Dem Gott doch zu wirken verwehrt,"

also die Zurückgewinnung des Ringes — dieser Held konnte Siegmund gar nicht sein, denn Wotan war es, der durch ihn wirkte, der, was er selbst nicht thun durfte, sich auf solche Weise durch einen Andern erschleichen möchte. Er schuf ihm „die Noth wie das neidliche Schwert." Also in diesem Betracht war Siegmund von Anfang nicht der rechte Mann, und daran konnte seine Liebe zu Sieglinden nichts verschlimmern noch bessern. Wie steht es nun aber mit dieser Liebe selbst? Auf dem Papier, dürr erzählt, mag sie sich verletzend ausnehmen, aber wie erschütternd und herzbewegend, wie frei und groß erscheint sie auf der Bühne, in der dramatischen und musikalischen Ausführung, die Wagner ihr gegeben! Es zogen im Jahre 1876 Viele nach Bayreuth, willens, sich über diese Scene englisch-sittlich zu entrüsten und Angesichts ihrer das Strafgesetzbuch zu citiren, aber außer einigen Witzbolden, die über das Herz weg schrieben, hat es Keiner vermocht. Mit dem gewaltigen Wellenschlag der Leidenschaft, die den Gesang der Geschwister durchpulst, wurde jedes Bedenken davongetragen, und heutzutage nörgelt Niemand mehr daran herum. In welcher Zeit spielt denn auch die „Walküre?" Ist es nicht ein vorsündfluthliches Alter, in dem die Götter noch unter den Irdischen wandeln und mit ihnen leben und lieben, ist es nicht eine Zeit, in der das Blut wild und ungebändigt schlägt, die von Knigges „Umgang mit Menschen" und Albertis „Complimentirbuch" nichts weiß? Wer hier streng und prüde sein will, der müßte sich von der Ilias, der Odyssee und den ersten Büchern Mosis mit hellem Entsetzen abwenden, denn Verhältnissen wie Siegmunds und Sieglindens begegnet man dort auf Schritt und Tritt. In dieser freudlosen, haßerfüllten Welt sind sie die einzigen, die sich verstehen, derselbe Schimmer entstrahlt ihrem Auge, dasselbe Leid schwellt ihr Herz, sie sind auf einander angewiesen, sie, die Gottkinder, und achten den Eid, der die Unliebenden eint, der das unglückliche Weib an den rohen Hunding kettet, nicht heilig, wie es die Helden der Goetheschen

„Wahlverwandtschaften“ thun. Diese Voraussetzungen sind es auch im Bunde mit der mythischen Zeit des Werkes, die alle Bedenken zerstreuen, und in Wirklichkeit ist es nicht der unmittelbare Eindruck der Scene, der irgend Jemanden verletzen könnte — das nachträgliche Überlegen, das den modernen Maßstab anlegt, ist es. Wäre die Scene wirklich so beleidigend, wie einige Theoretiker sie 1876 vor den Bayreuther Aufführungen darstellen wollten, dann würde sie sicher auf dem Theater, das für derlei Fragen der sittlichen Scheu, Angesichts der Öffentlichkeit und des grellen Lampenlichtes, die beste Prüfungs- und Läuterungsstätte ist, ganz unerträglich sein. Aber sie ist es nicht und wir geben uns ohne jede Zurückhaltung ihrer mächtigen und stetigen dramatischen Entwicklung hin und schwelgen in der Fülle der melodischen Motive, die Sieglindens Mitleid und Liebe, das Leid und den Heldensinn der Wälsungen künden, und wie man sie alle benennen mag, die klingenden Wellen, die in diesen Strom einmünden, auf dem wie eine blumenreiche Erdscholle, die sich vom Ufer gelöst, Siegmunds allbekannter Liebesgesang „Winterstürme wichen dem Wonnemond“ dahinfährt. Eine Kunst ohnegleichen hat sie mit den aus dem „Rheingold“ schon bekannten Motiven und den späteren des „Siegfried“ und der „Götterdämmerung“ verwoben, und doch steht ein jedes musikalisch frei und schön für sich da.

Freilich bringt uns nun demnächst das Drama selbst den modernen Maßstab, den die Zuschauer an Siegmunds und Sieglindens Liebe anzulegen sich weigerten: durch die Anklage der Fricka, durch Sieglindens Verzweiflung. Denn so ist es nicht gemeint, daß das Wälsungenpaar ohne Verschulden wäre. Auf dem blutschänderischen Bündniß liegt meines Erachtens nicht der Nachdruck, aber sie haben die Ehe gebrochen, und, wie sehr wir immer ihre Herzensnoth mitempfinden —, so lange die Ehe heilig gilt, hatte die Hüterin derselben, Fricka, ein Recht, auf ihre Bestrafung zu dringen. Daß sie dabei den anderen Punkt so stark betont, erscheint mir wie ein Anachronismus und eine Gefühlsverwirrung, aber es geschieht nun einmal, und aus dem Entsetzen, das die arme Sieglinde nach dem Rausch der Leidenschaft befällt, spricht auf alle Fälle ein verehrungs-

würdiges sittliches Empfinden, das man nicht abweisen kann, sollte es selbst in jene Zeit nicht taugen. Fricka also fordert die Bestrafung der Frevelnden, Siegmunds Tod. Und Wotan? Er war Willens, dem Sohne den Sieg zu schaffen, die Walküre Brünnhilde, sein verkörperter Wille, wußte bereits, für wen sie zu streiten hat — alsbald giebt aber der Gott der zürnenden Gattin, obschon mit Widerstreben, nach und wieder zeigt er sich als Knecht eines Gesetzes, das nicht er selbst ist, der Thäter einer That, die er im Grunde nicht will, als der Würdeloseste und Unfreieste Aller. Wie ganz anders geartet ist doch in dieser Beziehung der hellenische Herrscher des Olymps! Untragisch ist er wie Wotan auch, und in seinem Verhältniß zur Gemahlin gleicht er ihm wie ein Ei dem andern: in allem Anderen aber ist er sein völliges Gegentheil. Zeus ist selbst der Wille, die Freiheit, das Gesetz, immer kraftvoll, immer groß und in jedem Augenblick fähig, die vernachlässigte Würde wiederzugewinnen. Er schützt im Kampfe, wen er schützen will, er bleibt den Kindern seiner Liebe getreu, während der schwächliche Wotan den Sohn, der die Welt und ihn erlösen sollte, einem Zanke mit seiner Frau opfert. Ja wirklich nur einem Zanke, und das ist das Empörende dieses Auftritts. Denn das, was Fricka ihm sagt, mußte er sich doch lange selbst sagen, der Standpunkt, den sie einnimmt, die Satzung, auf die sie sich beruft, waren ihm nicht fremd. Wollte er sich darüber hinwegsetzen — warum that er es nicht? Es mochte im Sinne der gewöhnlichen Moral nicht „gut" sein, aber es hätte ihn ästhetisch und dramatisch geadelt. Wollte er es aber nicht, warum täuschte er sich über den Abgrund hinweg, warum gaukelte er sich zum zweiten Male etwas vor, wie er es schon mit Bezug auf Siegmunds Welterlöserthum gethan? Er hätte immerhin einen tragischen Anstrich gewinnen mögen, wenn er dem sittlichen Gesetz mit blutendem Herzen das eigene Kind geopfert — aber selbst sein Zwiespalt entbehrt der Größe und Rührungsfähigkeit. Kein qualvoll abgerungenes Opfer — ein jämmerliches Nachgeben ist das Ergebniß seines langen Gesprächs mit der triumphirend auf ihrem Widdergespann von dannen jagenden Fricka.

Es mag, um mit diesem tückischen Störer der reinsten künstlerischen Freuden, der uns durch sein eigenes Verhalten einen praktischen Beweis vom Neide der Götter giebt, in der „Walküre“ fertig zu werden, gleich darangeschlossen werden, wie er sich nach Brünnhildens eigenmächtigem Eintreten für den verlassenen Siegmund benimmt. Dies herrliche Weib hat, von jähem Entsetzen erfüllt, ganz unerwartet sein Gebot vernommen, für Hunding zu kämpfen und den Wälsung zu fällen. Sie kennt Wotans innerste Herzensregung, seinen wahrhaften Willen — aber sie muß gehorchen, und sie thut es. Sie naht dem Helden, dem die schlummernde todtmatte Sieglinde im Schooße ruht, und in einer dramatisch wie musikalisch gleich großartigen Scene, die sich an das Erhabenste reiht, was die Kunst aller Völker besitzt, verkündet sie dem Helden, im tiefsten Innern ergriffen, weihevoll sein Geschick. Als sie aber seine unerschütterliche Liebe zu der harmvollen, ganz gebrochenen Sieglinde sieht, das Schwert, das nach dem Herzen der Unglücklichen zuckt, da übermannt es sie und „im heftigsten Sturme des Mitgefühls“ beschließt sie, den zu retten, den sie zu fällen berufen ward. Vergebens, Fricka will ihr Recht, Wotan schirmt es, und an seinem Speere zerschellt des Wälsungen Schwert: er fällt von Hundings Hand. Das ist begreiflich, das war nunmehr unabwendbar. Aber ist es eben so selbstverständlich, daß Wotan für den inneren Zwiespalt, der seine kühne edle Tochter zu ihrer Liebesthat bewogen, nun plötzlich nicht das geringste Verständniß zeigt? Wotan wußte doch, daß Brünnhilde wie er selbst den Wälsung liebt und daß sie, wenn sie ihrem überwallenden Herzen gehorchte, zugleich *seinem ersten*, seinem echten, natürlichen Willen folgte, daß sie also im Grunde doch, wie sie es bislang gewesen, auch in dieser entscheidenden Situation sein Wille blieb. Mochte er sie strafen, aber warum auf die Zitternde alle Wetterstürme seines Grimmes entfesseln? Warum mußte Wagner ihn, der sich bis dahin so schwach gezeigt, gerade an dieser Stelle, ganz zur Unzeit, mit allen Schrecken, aller Pracht des Gewitters umgeben, warum lieh er ihm zu so schlechter Stunde den polternden, brutalen Zorn? Er konnte nicht übler angebracht sein.

Brünnhildens That durfte nicht ungerächt bleiben, aber mächtige, göttliche Fassung hätte dem Rächer bei aller Strenge geziemt. Denn Alles, was die Walküre ihm später so großartig einfach vorhält, hätte er sich selbst sagen müssen, wie zuvor das, womit Fricka ihn bestürmt. Ist es denn das Vorrecht des Göttervaters, nicht nur der „Unfreieste", sondern auch der Dümmste Aller zu sein? Er möchte zwar Brünnhildens heilige That nur wie einen „üppigen Rausch wonniger Rührung", eine sentimental-verliebte Wallung behandeln, seine Abkehr von dem Helden dagegen wie ein tragisches Opfer ersten Ranges, mit gräßlicher Noth und brennendem Weh erkauft — aber er irrt sich: sein „Opfer" war die Frucht seiner Kurzsichtigkeit und Schwäche, Brünnhilde aber, des Conflictes, seiner inneren Entzweiung durch Fricka und seines wahren Willens vollkommen bewußt, war ebenso hellsichtig und weise, wie sie muthig und großherzig war. Während er sich mit erzwungener Fühllosigkeit von dem Wälsungenstamm wenden möchte, Brünnhilden verbietet, ihn um Schutz für die schwesterliche Wittwe anzugehen, und das zu Stücken geschlagene göttliche Schwert fortan für nichts achtet, sieht sie mit prophetischem Geist aus Sieglindens Schooße das Heil der Welt erblühen, und der wieder Aufgerichteten, Getrösteten, die sie gerettet, ruft sie jauchzend zu:

Verwahr' ihm die starken
Schwertesstücken;
Seines Vaters Walstatt
Entführt' ich sie glücklich:
Der neu gefügt
Das Schwert einst schwingt,
Den Namen nehm' er von mir —
„Siegfried" freu' sich des Siegs.

Ein „hehrstes Wunder", eine überwältigend schöne und hohe Gestalt, die größte von allen, die Wagner geschaffen. Und dies hohe Bild sollte einer grausamen Strafe verfallen? Das war unmöglich. Und hier tritt nun die Wendung ein, die uns Walvater für einige Augenblicke ans Herz schließt, fest, brünstig. Er bannt sein Kind zu ewigem

Schlaf auf dem Felsen und läßt die Schlummernde von ewiger Glut umlodern, die nur Einer zu durchbrechen vermag: „der freier als er, der Gott", der Retter, der Heiland — Siegfried, wie Brünnhilde es vorahnt. In dieser Milderung des Spruches und mehr noch in der sein Herz selbst überwältigenden Rührung im Bunde mit seiner Abschließung von jeder That, jeder Hülfe, in diesem ruhigen Erwarten des Messias, der ihn seiner göttlichen Herrschaft zu entkleiden die Macht hat: in dieser Resignation liegt wirklich eine erhabene Größe, die zwar mehr philosophisch als dramatisch ist, die jedoch nicht vergebens ans Herz greift. Niemals äußert sie sich aber auch wieder mit gleicher Kraft und Innigkeit, und nicht oft genug kann man der Empfindungsfülle gedenken und der musikalischen Zaubermacht, in die sie sich umsetzt, die wieder zu zertheilen und in ihre Motive zu zerlegen mir hier widerstrebt: so voll und lückenlos, so aus einer Glut geboren ist das Ganze.

Und an solchen Meisterthaten ist die „Walküre" überreich. Wie die Scene der Todesverkündigung dramatisch, so ist sie auch musikalisch von einem heiligen, todesschaurigen Ernst erfüllt, der doch vor dem Entsetzen bewahrt bleibt: so feierlich, so friedlich zugleich ist die Stimmung. Sobald Brünnhilde erscheint, von dem Schicksalsmotiv umtönt, aus dem sich der in Siegmunds Munde so unsäglich ergreifend klingende, ergebene Sterbegesang entwickelt, stehen wir unter dem Bann dieser großartigen Eingebung, die bei aller Ausbildung der Détails, so der entzückenden Schilderung der Wonnen Walhalls, der Schaar der gefallenen Helden, die den neuen Ankömmling mit hoch-heiligem Gruß empfängt, der holden Wunschmädchen, die ihm den Trank spenden, doch von dem Grundzug nie verlassen, sondern auf das Festeste zusammengeschlossen wird. Es kann nichts Ernsteres und Erhabeneres geben, als die klare und ruhige Resignation in Siegmunds Worten

So grüße mir Walhall,
Grüße mir Wotan,
Grüße mir Wälse
Und alle Helden —

Grüß' auch die holden
Wunsches-Mädchen: —
Zu ihnen folg' ich dir nicht.

Und ganz in Liebe löst sich diese männliche Fassung, wenn der Held seinen Blick auf die schlummernde Schwester wirft und das mit der heftigen Bewegung, die sich Brünnhildens wachsend bemächtigt und die im Orchester lebt und rüttelt, in seiner seligen Gewißheit so ergreifend contrastirende Wort spricht:

Wo Sieglinde lebt
In Lust und Leid,
Da will Siegmund auch säumen.

Es sind Einzelheiten, die man nie wieder vergißt. Von gleich bezwingender Kraft ist der Augenblick, wo die des geliebten Bruders beraubte Sieglinde, die dem Tode zudrängt, plötzlich von dem heftigsten Lebenstrieb erfaßt wird, als Brünnhilde sie des Pfandes gemahnt, das sie unter dem Herzen trägt. Nach dem ersten furchtbaren Schrecken strahlt ihr Antlitz und:

Rette mich, Kühne,
Rette mein Kind!

ruft sie aus, eine Wendung, die gerade ihrer impulsiven, elementaren Schnelligkeit willen von unbeschreiblicher Wirkung ist.

Diesen dramatischen Genieblitzen, diesen Scenen, in denen wie in der Todesverkündigung und dem Liebeszwiegespräch des Wälsungenpaars die Kunst der dramatischen Entwicklung mit den Mitteln des Musikdramas die glänzendsten Siege feiert, stehen Sätze vorwiegend musikalischen Charakters wie der Ritt der Walküren zu Beginn des dritten Aktes gegenüber: ein Prachtstück voll hünenhafter Stärke und Größe, in der Einfachheit seiner Struktur an ein cyklopisches Bauwerk erinnernd. Wenn das Thema der Walküren in den Blechbläsern daherfährt, umtrillert von den Geigen, der jauchzende Walkürenruf ertönt, mit dem uns Brünnhilde schon am Anfang des zweiten Aktes grüßte, die Rosse wiehern, die muthigen Mädchen lachen, dann schwindet der letzte Gedanke an die alte bläß-

liche, falsche Opernconvenienz: hier ist Natur, Gesundheit und Wahrheit, und wie ein erfrischendes Wetter labt und stählt uns dieser Tonsturm. Es ist nur ein Beispiel von vielen, das uns Wagners enge Fühlung mit dem Elementaren beweist. Schlägt doch auch am Schluß der „Walküre“ im Orchester ein ganzes Flammenmeer über uns zusammen, das stärker glüht und kocht und wogt als alle knisternden Funken und roth beleuchteten Dämpfe auf dem Theater.

Diese nahe Berührung mit der Natur, deren Herzschlag der Meister wie kein Anderer belauscht hat, war es auch, die dem „Siegfried“ in Bayreuth seinen überraschenden, fast ohne Widerspruch gebliebenen Erfolg sicherte. Man sah gerade diesem „Tag“ des Bühnenfestspiels damals nicht ohne Sorge entgegen und fürchtete, die beispiellos einfache, episch geartete Handlung werde für den größten Theil der Hörer nicht Kraft genug besitzen: und gerade hier brach ein allgemeiner Beifall aus, weil ein Unerwartetes geschah und die bloße liebevolle Hingabe an die Natur sich stärker erwies als das fehlende dramatische Interesse. Es hat sich nun zwar herausgestellt, daß diese ungewöhnliche Wirkung dem „Siegfried“ außerhalb Bayreuths nicht in demselben Maße getreu geblieben ist, vielleicht weil der Gegendruck des ungünstigen Vorurtheils fehlte und das eigentliche Drama in einem städtischen oder Hoftheater seine Rechte nachdrücklicher als auf dem Bayreuther Hügel fordert, dessen Kunst sich von den üblichen Bedingungen des Theaterbesuchs und -Genusses loslöst — was ihm aber auch jetzt noch die Herzen gewinnt und für alle Zeit gewinnen wird, das ist und bleibt das Elementare in ihm: das Geheimniß des „Waldwebens“, der süße Vogelgesang, die sonnige, lichte Natur des Heldenknaben, und selbst das Zischen und Brodeln, Pfeifen und Schnauben, Knistern und Hämmern in den Vorgängen des Schmelzgusses und des Schwertschmiedens. Es giebt kaum eine Regung des natürlichen Lebens, für die Wagner nicht den richtigen Ausdruck fände.

Denn was vermöchte „Siegfried“ als musikalisches Drama? Sieglinde ist in Kindesnöthen gestorben und hat den Wälsungensproß dem Nibelungen Mime, Alberichs Bruder, zugleich mit dem zerschlagenen Nothung zu Schutz und Pflege übergeben. Als „zul-

lendes Kind" zieht Mime den kleinen Siegfried auf: nicht aus gutem Herzen und umsonst; der Kluge weiß vielmehr, daß sein Pflegling der Einzige ist, der mit dem neugeschmiedeten Wotansschwert den Drachen Fafner erlegen und den Ring zurückgewinnen kann. Und diese Großthat soll der Jüngling für ihn, für Mime vollbringen. Aber wer schmiedet Nothung neu? „Nur wer das Fürchten nie erfuhr", so hat den erschrockenen Nibelungen der Wanderer (Wotan) belehrt — und auch dieser Seltene ist Siegfried. Weil aber Mimes in einer sogenannten „Wissenswette" dem Wanderer verfallenes Haupt eben dem gehören soll, der das Fürchten nicht kennt, hat Mime doppelten Grund, den Drachentödter, nachdem die That gethan, aus dem Wege zu räumen. Sein Plan mißlingt jedoch, und es kommt, wie der Wanderer geweissagt. Siegfried schmiedet das Schwert, erschlägt den Wurm, gewinnt den Ring, tödtet den arglistigen Zwerg, dessen Gedanken ihm der Tropfen Drachenblutes verräth, der ihm die Zunge genetzt, und findet den Weg zur schlafenden Brünnhilde, nachdem er den Speer des Wanderers, der ihm die Straße vertritt, zerschlagen. Er erweckt die Walküre, sie grüßt in ihm den geahnten Helden, und nach den ersten Stürmen der Leidenschaft umschlingt die beiden großen und reinen Gotterzeugten ein heiliges Liebesband, das sich in Töne umsetzt, die auf ihrem Höhepunkt eine fast volksthümliche, volksliedartige Einfachheit annehmen, die wenn auch nicht in der Melodik, doch in ihrem Typus an die gleichmäßig fortschreitende, ebenso schmucklos einfache Weise des „Liedes an die Freude" im letzten Satz der neunten Symphonie erinnert. Wie Beethovens und Schillers Hymnus „Freude schöner Götterfunken" bestimmt ist, der großen Weltenharmonie und -Liebe überschäumenden Ausdruck zu geben, so steigert sich auch Siegfrieds und Brünnhildens Zwiegesang zu einem weltumschlingenden Dithyrambus: in diesem Paare ruht das Heil der Welt, ein herrlicheres hat die Sonne nie gesehen.

Was sich dieser episch reizvollen, aber ungemein simplen Handlung, der es an jeder dramatischen Erregung fehlt, zur Verlängerung und Verschleppung in den Weg stellt, bringt zwar „Retardationen" genug, aber keine, die unsre Theilnahme steigern

könnte. Und wieder ist der unglückliche Wotan der Schlepper, den man auf den Blocksberg wünschen möchte. Es darf getrost zugegeben werden, daß er mit seinem Entschluß, zu wandern und in stiller Beschaulichkeit die Dinge kommen zu sehen, die er nicht wenden kann und darf, die Würde gewonnen, die ihm bis dahin so völlig fehlte. Das Einzige, was er vollbringt, die Erweckung des Drachen aus seinem trägen Schlaf und seine Warnung an ihn, den Ring zu hüten, streitet sogar gegen den Helden, der ihm und der Welt das Heil bringen soll, nicht für ihn. Er sieht ein, daß er nichts nützen kann, und der Götter Ende, das ihn so schmerzlich bekümmerte, will er jetzt. Hat er dereinst Hagen „in wüthendem Ekel" als den Welterben gesegnet, so weist er jetzt dem „wonnigsten Wälsung", Siegfried, seinem Enkel, sein Erbe an. Er weiß, er wird das Riesenwerk vollbringen und mit dem Ring die Weltherrschaft gewinnen, aber ihm, dem „ewig Jungen" will der Gott in Wonne weichen. Warum? Vielleicht, weil er die Hoffnung hegt, Siegfried werde mit seinem Großvater nicht allzu übel umspringen und den verhängnißvollen Ring den Rheintöchtern zurückgeben. Ja, als dieser von Siegfried zu Brünnhilden gelangt ist, die ihn als ein theures Liebespfand hütet, baut er seine Hoffnung, wie wir in der „Götterdämmerung" von der Walküre Waltraute erfahren, auf diese, und sein halbträumendes Wort:

„Des tiefen Rheines Töchtern
Gäbe den Ring sie zurück,
Von des Fluches Last
Erlöst wär' Gott und Welt" —

verräth deutlich genug, was er hofft: eine Hoffnung, mit der dann freilich der schwere Ernst seiner Vorbereitung auf das Ende nicht recht harmonirt. Sei dem aber, wie ihm wolle: es ist schon immer etwas Großes, diese stoische Fassung, dieser edle Wille, dem Besseren zu weichen, und mischt sich dieser wie in seiner Begegnung mit Siegfried (der einzigen) mit einem gewissen Humor und väterlicher Bonhommie, dann gewinnt sein Charakterbild sogar einige wohlthuende individuelle Züge, die ihm vordem vollständig fehlten. Es ist leider nur niemals zu vergessen, daß die baare und bloße Resig-

nation der Gegenpol des Dramatischen ist. Ich verlange von dem Helden keine heroische Thatkraft wie ich keine tragische Schuld nach dem Schulbegriff von ihm verlange, und neben Macbeth, Othello, Richard dem Dritten, Karl Moor, Fiesco und Wallenstein gestehe ich auch der Jungfrau von Orleans, Hamlet, Heinrich dem Sechsten, Clavigo das Recht auf den Platz der dramatischen Hauptperson unbedenklich zu. Nur eins darf nicht fehlen: der Wille zur That, und immer müssen doch auf den tragischen Helden, der im Mittelpunkt der Ereignisse steht, alle Radien der Handlung zusammenlaufen. Das fehlt bei Wotan ganz und gar, er ist weder Spiel noch Widerspiel, seine Interessen modern irgend wo in einem Winkel, in dem er mit seinen Göttern sitzt und schließlich in Flammen aufgeht. Es ist ein dämmriger Winkel, der ganz abseits von dem dramatischen Treiben liegt und den kennen zu lernen wir kein Begehren haben. Es genügt uns, daß wir Zeugen seiner Verbrennung werden, und wir empfinden dabei eine ähnliche Genugthuung, als wenn wir altes Gerümpel, inficirtes Holz und Trödelkram, Urväter Hausrath, der seit undenklichen Zeiten in der Rumpelkammer aufgespeichert lag, in Feuer aufgehen sehen.

Wie großartig könnte zum Beispiel sein Zusammentreffen mit dem muthigen Enkel sein, wenn er ihm im Ernst in den Weg treten wollte und nun einsehen müßte, daß dieser lachende Knabe, der seiner eigenen Hoheit so völlig unkundig ist, seine Macht, die Macht des göttlichen Ahnen, mit einem kecken Hieb zertrümmert. Wie könnten sich Stolz und Weh, Freude und Verzweiflung chaotisch mischen, welch' ein Kampf der Leidenschaften wäre hier möglich. und wie dürfte der Streit schließlich immer noch mit der Resignation enden, mit der er hier bereits beginnt und die ihn von Anfang an lahm legt. Wotan, der sich Anfangs über Siegfrieds biderbe Antworten ergötzt, geräth zwar gegen das Ende des Gespräches plötzlich in Zorn und scheint dem Ungestümen den Weg wirklich verlegen zu wollen — aber dieser Widerstand rührt uns nicht im Mindesten, da wir seine wahre Gesinnung aus der vorangegangenen, musikalisch tiefernsten und bedeutenden, dramatisch entbehrlichen Scene mit der

Erda bereits kennen und wissen, daß er sich mit Siegfrieds Entschluß, die Waberlohe zu durchbrechen, in völliger Übereinstimmung befindet. Das ist es, was dem Auftritt jede dramatische Anspannung raubt. Die Personen discutiren um nichts, der Streit ist nur scheinbar, und darum wirkt selbst der Höhepunkt, da Siegfried den Speer des Gottes zerhaut, nicht im Geringsten. Hier rächen sich eben unumstößliche Gesetze, die nicht aus einem beliebigen Katechismus der Dramaturgie entnommen sind, sondern die von Alters her bei der dramatischen und theatralischen Dichtung aller Zeiten und Völker ihre Geltung haben, die sie niemals verlieren können.

Zu diesen immer gültigen Gesetzen gehört auch das selbstverständliche der Ökonomie. Jedes dramatische Motiv soll den ihm gebührenden Raum und das erforderliche Gewicht erhalten, Nebensächliches nicht der Hauptsache gleichwerthig behandelt und vor allen Dingen nichts ohne Noth wiederholt werden. In dieser letzten Beziehung steht es nun aber mit dem „Ring des Nibelungen" so seltsam, daß man bisweilen auf den Gedanken geräth, solche Wiederholungen längst bekannter Dinge seien nur darum vorgenommen und stehen geblieben, damit im Nothfall jedes der einzelnen Theile des großen Werkes für sich Bestand habe und losgelöst von den übrigen aufgeführt werden könne. Denn wozu sonst dies Zusammenfassen alles dessen, was sich in den voraufgegangenen Theilen be geben: Wotans Erzählung von dem Ringraub in der „Walküre", Fafners Meldung von Fasolts Ende im „Siegfried", Wotans und Erdas Gespräch, die Recapitulation der Welt- und Göttergeschichte durch die Nornen in der „Götterdämmerung", Alberichs und Hagens nächtliches Geraune und die endlos lange Erzählung, die Siegfried den jagenden Recken von seinem Leben zum Besten giebt? Musikalisch seien diese Sätze wie sie wollen — dramatisch sind sie sammt und sonders die gröbsten Fehler, und mit Wagners eigenen, ofterörterten schlagenden Grundsätzen stehen sie in schreiendem Widerspruch. Überflüssiger Erzählungswust zur (überflüssigen!) „äußerlichen Erklärung des Vorganges" — einen schlimmeren Vorwurf kann man einem Musikdrama schwerlich machen. Das schlimmste Beispiel von

allen ist aber jene seltsame „Wissenswette“ mit Mimes sonderbarer Weise für verfänglich geltenden Fragen nach den drei Geschlechtern „in der Erde Nabelnest“, auf der Erde Rücken und auf den wolkigen Höhen. Was soll dies alberne Examen und was sollen des Wanderers Gegenfragen — was sollen sie dramatisch? Daß man auch in ihnen wieder einen Born mystischer Weisheit gefunden, weiß ich wohl — aber was geht das uns an, die wir im Theater sitzen und durch den Vorgang selbst wissend werden wollen? Es ist nichts wie ein trübseliges Gefasel, das theatralisch nur den sehr zweifelhaften Werth hat, in die Scenen zwischen Siegfried und Mime Abwechslung zu bringen: die Abwechslung der Langenweile!

Weg mit diesem Schemen, damit man sich des lebendigen Contrastes desto lebhafter freue! Wie hatte man für den Mime gefürchtet, und wie staunenswerth hat sich dieser Zwerg bewährt! Ein geniales Meisterstück, in dem das Ekelhafte mit dem Komischen so überraschend gut vereint ist, daß es von diesem völlig absorbirt wird. „Das eklige Nicken und Augenzwicken“, diese ganze groteske Mischung von Dummheit, Bosheit und Häßlichkeit ist mit einer so fabelhaften Sicherheit in eins verarbeitet und mit lebendigem Odem beseelt, daß uns an der Partie, trotzdem sie die ausgedehnteste des Werkes ist, nichts zu lang erscheint. Und welch' ein Messerkampf kleinster, rohester Leidenschaften ist sein wüthender, keifender Streit vor der Neidhöhle mit dem wilderen Bruder! Zwar der Drache ist künstlerisch nicht unbedenklich, so humorvoll er charakterisirt und so schön der Satz ist, den der Sterbende, der sich im Tode alles Drachenthums entkleidet, singt. Er war allerdings kaum zu vermeiden, denn die kritische That Siegfrieds des Wurmtödters und Ringeroberers forderte auch die Gegenwart des Ungeheuers, wenn der Held nicht wie die Walhallgötter in den Verdacht der Renommisterei gebracht werden sollte — aber, den Ausnahmefall zugegeben: die Kunst wandelt mit solchen Experimenten doch auf beängstigend falscher Fährte. Das Charakteristische steht hier mit dem Schönen in zu schneidendem Contrast, und das musikalische Material ist für solche Illustrationen zu kostbar: es ist, als wollte man aus

pariſchem Marmor Giraffen, Kameele und Rhinoceroſſe bilden. Aber wie entzückt uns der jugendliche Held, der reckenhafte deutſche Knabe, der mit Bären und Drachen umſpringt, als ſeien ſie Kinderſpielzeug, und der im Walde, im Mooſe hingeſtreckt, den hellen Tag in traumſeliger Dämmerung der Seele einathmet und ſich ein Bild des Vaters und der Mutter zu ſchaffen verſucht, die er nie geſehen! Wie viel Abbilder des Siegfried des „Nibelungenliedes“ laufen durch unſere Literatur! Dieſe echten jungenhaften Germanen mit ihrer unſchuldigen Seele, ihrer täppiſchen, bärenhaften Ungelecktheit, ihrer Luſt am Abenteuer und ihrer Scheu vor dem Weibe, ihrer Wildheit und ihren Thränen! Aber Keiner kommt dem Siegfried Wagners gleich. Dieſer Knabe hat in Wahrheit an der Quelle geſeſſen. Glaubhaft iſt er von Anfang bis zu Ende mit ſeinem holden Sang „Es ſangen die Vöglein ſo ſelig im Lenz“, ſeinem friſchen, kindergleichen Wanderliede „Aus dem Wald fort in die Welt ziehn“, das in der „Götterdämmerung“, wenn es die Fahrtenluſt des zum Manne erblühten Helden zu ſchildern gibt, wieder anklingt, ſeinem Ruhen unter den Bäumen und dem trüben Gedanken:

Sterben die Menſchenmütter
An ihren Söhnen
Alle dahin?
Traurig wäre das, traun!

Und wie drollig ſind ſeine künſtleriſchen Verſuche auf dem Schilfrohr! Wie ungeſchickt benimmt er ſich, wenn er ſein eigenes Motiv bläſt und daran ein unmögliches Anhängſel, eine immer wieder angeſchlagene, langgehaltene Note fügt, die das Motiv völlig verdirbt. Weniger Siegfried als der Componiſt ſpricht aus den beiden Schwertliedern, die bei allem Reichthum der Wagnerſchen Harmonik und Inſtrumentation doch ſtiliſtiſch und in der melodiſchen Führung von Händelſcher Großheit ſind — beſonders das Schmelzlied —, muſikaliſch aber wie charakteriſtiſch bedeutend iſt wieder Alles, was dem Siegfried gehört, der die entſchlafene Brünnhilde mit langem, inbrünſtigem Kuſſe zu neuem Leben erweckt: ſein Zagen, ſeine Verwirrung, ſeine helle Freude. Und wie ſie nun erwacht, in

langgezogenen Accorden die Welt begrüßt, da reiht sich ein wonnevoller musikalischer Erguß an den andern: der jauchzende, des Glückes, das ihrer wartet, noch unbewußte Ausbruch: „O Heil der Mutter, die mich gebar“, Brünnhildens Motiv der „Liebesentzückung“, das von edelster Leidenschaft strahlt, und nach dem fast zu stürmischen Kampf die selige, tiefsten Frieden der Seele athmende Weise „Ewig war ich, ewig bin ich“ und die Begrüßung Siegfrieds als des „Hortes der Welt.“ Endlich bricht dann die Liebe ihre Dämme, und dahin rasen die Fluthen, fesselos, übermächtig und doch so groß und allgewaltig, als gälte es den Ruf „Seid umschlungen, Millionen.“ Das Individuelle ist in die Sphäre des Übersinnlichen gesteigert. Himmel und Erde berühren sich hier. Von ganz anderem Hintergrunde als Siegmund und Sieglinde heben sich diese Liebenden ab. Dort lachte „der Lenz in den Saal“, in klarer Frühlingsnacht, der vom Vollmond durchschienene Wald war ihr Vertrauter — Siegfried und Brünnhilde aber stehen auf der Zinne der Welt, riesengleich entragen sie dem Firmament, das sich um sie wölbt, und ihnen zu Häupten strahlt blendend die Sonne.

Der Bund ist geschlossen, den die feindlichen Mächte in der „Götterdämmerung“ grausam zu zerstören berufen sind. Der Schritt aus der idealen Höhe der Götter und Gottmenschen zu den conventionellen Tagesgrößen, zu dem eitlen Mann (Gunther) und der empfindsamen Schönen (Gutrune) ist nicht leicht gethan, und Anfangs empfinden wir unsere Versetzung von der Höhe des Walkürenfelsens an den Hof der Gibichungen wie eine capitis diminutio, aber die bewegte, an starken Conflicten reiche Handlung zieht uns bald in ihren Wirbel, und wenn ihre Hülfsmittel auch so anfechtbar wie möglich sind — ihre Ergebnisse erschüttern uns doch. Siegfried hat den Ring der Welt seinem Weibe als Liebespfand zurückgelassen, als er, der doch nicht müßig daheim rasten konnte, zu neuen Thaten auszog, und mit dem Ringe wider sein Wissen den Erbfluch, der sich bald furchtbar erfüllt. Denn als er in seinem Kahne den Rhein hinabgleitet, verfällt er der List des Nibelungensohnes Hagen, der ihn in Gibichs Halle lädt. Arglos kommt der Held, den der finstere

Hagen an Gunthers Schwester fesseln möchte, damit jener durch ihn um Brünnhilde werbe, die ihm das rechte Weib für den stolzen Gunther zu sein scheint. Damit dies aber geschehen könne, hat er ihm einen wunderlichen Trank gebraut, der die eigenthümliche Fähigkeit besitzt, gerade das zu bewirken, was Hagen am Herzen liegt: Siegfried, nachdem er ihn getrunken, vergißt Brünnhilden und verliebt sich in Gutrune! Denn dies allein ist des Trankes Folge.

Ein sonderbares Elixir! Ließe man es noch gelten, daß sein Genuß das Blut für das erste beste Geschöpf, das dem Trinker vor die Augen kommt, leidenschaftlich entzünde (wie es das wunderbare Kraut im „Sommernachtstraum“ thut); daß es aber zugleich die Wirkung übt, das Gedächtniß zu trüben und bei einem Manne, der sonst seine gesunden Sinne hat, eine kleine Gehirnparcelle vollständig mit Nacht zu bedecken und die Erinnerung an ein einziges Factum zu rauben, ein Factum, das er doch nur dem Trankmischer zu Gefallen vergessen muß: das ist so ungeheuerlich, daß ihm nichts an die Seite zu stellen ist. Siegfried weiß Alles, was vor und nachher liegt, nur das Eine, Wichtigste, was ihm die ganze Seele füllt, muß er durch den Trank vergessen: seine Liebe zu Brünnhilde. Die Thatsache ist zu abgeschmackt, als daß man sie in ihrer Nacktheit hätte gelten lassen können, ohne den Versuch einer symbolischen Deutung zu unternehmen, und wirklich hat man denn davon gefabelt, daß die Menschennatur nach dem Wechsel verlangt, und daß auch Siegfried, sobald er sich in die buntfarbigen Wellen des Lebens stürzt, diesem Fluch der Veränderung verfällt. Wäre das richtig, dann hätte Gutrune nach seiner Entfernung von Brünnhilden Gewalt über sein Herz und seine Sinne erlangt, und was in Wirklichkeit das Ergebniß eines längeren psychologischen Processes sein würde, stellte der Bühnendichter, ähnlich wie im „Faust“ (der Verjüngungstrank), dem „Sommernachtstraum“ (das Liebeskraut), „Tristan und Isolde“ (der Liebestrank) verkürzt und concentrirt durch das symbolische Mittel dar. Man begreift nur selbst in diesem günstigsten Falle nicht, wie die Verdrängung einer ersten Liebe durch die zweite zugleich die völlige Verlöschung der Erinnerung an jene zur Folge

haben könne. Demetrius, Lysander, Helena und Hermia hören nicht auf, sich zu kennen, wenn auch ihre gegenseitige Zuneigung sich plötzlich so wunderlich verändert. Eben der Umstand aber, daß Siegfried von Brünnhilden nichts mehr als höchstens eine instinktive Empfindung des Weges, der zu ihr führt, behalten hat, während er doch von Mime, dem Lindwurm, dem Waldvöglein alles Kleinste zu erzählen weiß, beweist nur, daß dies plötzliche Vergessen nicht der Ausdruck für einen verständlichen seelischen Vorgang ist, sondern das Resultat einer Einwirkung von außen her, der in der vom Wunder losgelösten Realität des Lebens höchstens eine krankhafte Entartung des Gehirns entsprechen könnte: die sicherlich Niemand bei dem Siegfried der „Götterdämmerung" suchen wird. Es bleibt also nichts als eine von ihm selbst unabhängige Lähmung seiner Freiheit durch den Zaubertrank. Aus dem edelsten Helden wird plötzlich eine Marionette — weil es dem Intriguanten oder besser dem Dichter, der auf andere Weise nicht zum Ziele kommen kann, so beliebt. Wie ganz anders der Trank Tristans und Isoldens! Der nimmt nur das Siegel von den Lippen und entfacht die verborgenen Gluthen zu heller Flamme. Isolde hat von Marke nie etwas wissen wollen und Tristan von je geliebt — Siegfried aber hat nie daran gedacht, Brünnhilde zu vergessen. Noch als er das Horn an die Lippen setzt, trinkt er ihr in treuestem Gedenken „den ersten Trunk zu treuer Minne" —, um dann plötzlich, nach dem ersten Zug, das Auge „mit schnell entbrannter Leidenschaft auf Gutrune zu heften." Es giebt darum auch keine größere Thorheit, als von einer „tragischen Schuld" Siegfrieds zu reden, die seinen Untergang zur nothwendigen Folge habe, und sich dabei wohl gar auf das „Nibelungenlied" zu berufen, das doch bei all seiner Schönheit mit unverstandenen Resten der Ursage arbeitet und von einem Trank wie dieser ist, nichts weiß. Siegfried hätte Brünnhilden über Gutrune vergessen und der Trank immerhin die neue Leidenschaft zum Ausbruch bringen mögen — dann aber hätte sich diese Abwendung in seinem eigenen Gemüth vorbereiten und anders als durch das unsinnige völlige Vergessen Brünnhildens zum Ausdruck gelangen müssen. Wie die Wirkung

des Trankes sich in der „Götterdämmerung“ darstellt, ist sie ebenso absurd wie verletzend.

In der That beruht denn auch alles Weitere nicht etwa darauf, daß Siegfried eine Schuld an seinem Weibe begangen, sondern vielmehr darauf, daß er unschuldig, durch den Mechanismus einer Intrigue in das plumpe Netz gelockt wird, das ihm das Leben kostet. Seine Unfreiheit macht den für die unglückliche Brünnhilde so entsetzlichen Auftritt, da er ihr in Gunthers Gestalt den Ring raubt, für den Zuschauer so unerträglich. Als das arme zertretene Weib an dem Gibichungenhofe den Ring an seiner Hand erblickt, an der Hand des geliebten Mannes, der sie nicht mehr kennt, da ist er vollkommen arglos. Zwar macht ihn der Trank schließlich auch noch für die letzte Gewinnung des Ringes schwachsinnig, und er erinnert sich nur, daß er ihn als Siegesbeute nach Fafners Erlegung aus der Neidhöhle davongetragen, aber eben sein Versuch, sich zu erinnern, beweist seinen guten Glauben und seine Schuldlosigkeit, und den weiteren Vorgang von Brünnhildens Bezwingung erzählt er einfach und wahrheitsgetreu. Er vermuthet sogar ganz rationalistisch, der Tarnhelm werde ihn nur halb gedeckt haben, da ihm Brünnhildens Beschuldigung andernfalls unerklärlich scheint, und nur beiläufig spricht er von eines „Unholds arger List“, die diese Verwirrung erregt. Nachdrücklicher thut das die Walküre. Sie ahnt das Walten einer Macht, auf die kein Reim taugt. Da aber der Schein so deutlich für Siegfrieds Treulosigkeit und Verrath spricht, kennt sie im gerechten Grimm nur eine Sühnung für ihre gekränkte Ehre: Siegfried falle, und damit verbündet sie sich selbst mit dem nächtlichen Dämon, der den Trug gesponnen. Freilich: welche Runen reichten zur Aufdeckung des Geheimnisses eines so widerwärtigen Trankes aus!

Wo ist nun mein Wissen
Gegen dies Wirrsal?

Sie muß glauben, daß Gutrune der Zauber heißt, der ihr „den Gatten entzückt.“

Und roh wie die Anknüpfung ist die Lösung der Intrigue im dritten Aufzug. Als Siegfried im Wald den Jagdgenossen in heiterer Laune zur Zerstreuung Mären aus seinen jungen Tagen singt, da mischt ihm, gerade als er an die Stelle kommen soll, wo das Waldvöglein ihm von dem herrlichsten Weibe flötet, das auf hohem Felsen schläft, Hagen den Gegentrank,

Die Erinnerung hell ihm zu wecken,
Daß Fernes nicht ihm entfalle —,

und siehe da, der Saft des neuen Krautes giebt ihm plötzlich das entschwundene Bild zurück, in naiver Schwärmerei, vollkommen arglos und nunmehr ganz der alte Siegfried, gedenkt er der wunderbaren Heldenfrau, seiner Brünnhilde — und Hagens Speer sitzt ihm im Nacken. Natürlich, sein Tod wäre unmöglich gewesen, wenn er nicht durch sein gerade zur rechten Zeit durch das Zaubermittel provocirtes Geständniß den Mordspeer auf sich gelenkt hätte. Keine symbolische Deutung verfängt hier. Siegfried ist nichts weiter als die Drahtpuppe in Hagens Hand, und wären auf diese Weise Conflicte zu schaffen, dann könnte man bald eine eigene Species von Trank- und Flaschentragödien erleben. Die Rheintöchter haben ganz Recht: „gebunden und blind“ ist der Held, der der freieste von allen hätte sein müssen, gebunden und blind, weil ein schwarzgalliger Intriguant, dem der Dichter falsche Karten in die Hand spielt, leichtes Spiel über ihn erlangt.

Eide schwur er —
Und achtet sie nicht,
Runen weiß er —
Und räth sie nicht;
Ein hehrstes Gut
Ward ihm gegönnt —
Daß er's verworfen,
Weiß er nicht.

Und Brünnhilde, die durch die Wassernixen wissend geworden ist, sieht in ihm in ihren letzten mächtigen Worten auch nichts weiter

als das schuldlose Opfer der höllischen List. Jetzt erkennt sie, daß er, der ihren Namen auf den Lippen seine große Seele ausgehaucht, sie niemals verrathen hat.

Wie die Sonne lauter
Strahlt mir sein Licht:
Der Reinste war er,
Der mich verrieth!
Die Gattin trügend,
Treu dem Freunde,
Von der eignen Trauten,
Einzig ihm theuer,
Schied er sich durch sein Schwert.
Ächter als er
Schwur Keiner Eide,
Treuer als er
Hielt Keiner Verträge;
Lautrer als er
Liebte kein Andrer:
Und doch alle Eide,
Alle Verträge,
Die treueste Liebe —
Trog Keiner wie er —

weil es dem trankmischenden Dichter so gefallen hat. Wie kann man bei solchen Worten dem Trank eine symbolische Deutung, dem Helden eine wirkliche Verschuldung, einen gemeinen Verrath an seinem göttlich erzeugten Weibe zuschreiben wollen? Was wäre dann auch Brünnhildens Entschluß, den Todten zu umschlingen,

Umschlossen von ihm,
In mächtigster Minne
Vermählt zu sein

und ihm in das feurige Grab zu folgen? Wie vermöchte sie es? Nein, nicht mit dem untreuen, flatterhaften Gemahl — mit dem hehrsten Helden der Welt, der, wie alles Lichte, dem irdischen Fluch verfallen ist, sucht sie die ewige Ruhe und die Erlösung der Welt. Und den Ring, den sie einst nicht lassen wollte, weil er ihr ein Pfand von Siegfrieds Liebe war, giebt sie mit ihrem Ende dem Wasser und

seinen reinen, schuldlosen Kindern zurück. Denn dies ist (mit den Worten, die Wagner später gestrichen, weil er sie durch die Musik schon genügend ausgedrückt fand) ihres Wissens heiligster Hort:

Nicht Gut, nicht Gold
Noch göttliche Pracht,
Nicht Haus, nicht Hof
Noch herrischer Prunk,
Nicht trüber Verträge
Trügender Bund,
Nicht heuchelnder Sitte
Hartes Gesetz:
Selig in Lust und Leid
Läßt die Liebe nur sein.

Alberich fluchte der Liebe; sie, voll ihres großen Evangeliums, entsagt dem Ringe. Hätte sie gewußt, daß sein Besitz den Untergang ihres Heldengemahls kosten würde — schon auf Waltrautens Mahnung hätte sie ihn dem Rhein zurückgegeben. Durch ihr Leid wird sie wissend und büßt ihren Wahn. Ihr Opfer aber hebt sie aus den trüben Niederungen des Egoismus in das Reich der Ideale. Mit der Gluth, die das Paar verzehrt, gehen auch die Scheite der Weltesche, die Wotan um die Walhall geschichtet, in Flammen auf, das Ende dämmert den Göttern — aber die Liebe schwebt als Erlösungsstern über dem Rauch und der Wogenfluth: das einzige künftige Heil der Welten.

Es ist nicht genug zu beklagen, daß die tragischen Erschütterungen in der „Götterdämmerung" durch so unwürdige Mittel herbeigeführt werden, aber der Gewalt der Scene am Hof der Gibichungen, die Brünnhildens schreckliches Loos und Siegfrieds Tod besiegelt, wie dem Ende des Helden widerstehe wer kann. Es ist eine schneidende Schärfe des Conflicts dort, eine Zartheit und Tiefe der Empfindung hier, die nicht überboten werden kann. Und auch Brünnhildens Abschied vom Leben wirkt, von einer Meisterin des Gesanges wie der frühverstorbenen Reicher-Kindermann gesungen, der die Bayreuther Brünnhilde, Frau Materna, nicht das Wasser reichen durfte, mit der Macht und Feierlichkeit eines Welt-

geschickes. Der motivische Reichthum und die Kunst seiner Verarbeitung ist wieder gleich bewunderungswürdig, zu dem Grundstock der älteren treten neue Motive der Brünnhilde, Hagens, der Gutrune, der Gibichungen, und wahrhaft imposant zieht die glänzende Schau alles dessen, was Siegfrieds Geschicke knüpfte, wob und zerschnitt, noch einmal in dem wundervollen Trauermarsche vorüber, unter dessen Klängen die Mannen die Leiche des Erschlagenen zur Heimstätte tragen: Siegmund und Sieglinde werden uns lebendig, ihre Liebe, die Gewinnung des Schwertes, Siegfrieds Jugend, sein strahlendes Heldenthum, das Thema, mit dem er wie ein Eroberer in die Welt hinauszog, und das ihm nun, in das Trauergewand der Molltonart gekleidet, die letzte Pforte aufschließt.

Das eben führt uns auch die „Götterdämmerung" wieder so überzeugend zu Gemüthe, daß Wagners musikalisches Genie seinem dramatischen zum Mindesten die Wage hält. Wo dieses versagt, tritt jenes helfend und rettend ein, und oft erringt es seine Siege lediglich durch sich allein. Dramatisch ist z. B. die Scene der Nornen vollkommen entbehrlich, und theatralisch leidet sie (wie später ausgeführt werden wird) an einem großen Übelstande, aber stilistisch gehört sie zu dem Bedeutendsten, was Wagner geschrieben. Riesenhaft heben sich die grauen Weiber von dem Nachthimmel ab, und mächtig wie ihre Phantasiegestalten über den Erdball schreiten, wuchtet es durch das Orchester, um in Nacht und Dunkel unheimlich zu verschweben. Und welch' ein entzückendes Tongebilde ist das sonnenhelle Seitenstück zu dem finsteren Nornenorakel: das Lied, womit die Rheintöchter das Licht begrüßen! Der musikalische Trieb hat den Meister sogar über die Marsch- und Liedform hinaus zu den specifisch musikalischen Formen des Chors und des Ensemblegesanges geführt und damit seine Rechte im Musikdrama energisch geltend gemacht. Weder Hagens Gespräch mit den Gibichsmannen, noch das regelrechte Terzett, mit dem Gunther, Hagen und Brünnhilde Siegfrieds Tod beschließen, das ich hierbei im Auge habe, unterscheiden sich principiell von den übrigen Vorgängen im „Ring

des Nibelungen", als daß die Behauptung, an diesen beiden Stellen und einzig an diesen sei die Ensembleform durch die Situation geboten worden, irgend welche Berechtigung hätte. Genau genommen sind es Inconsequenzen und Brüche in Wagners „System". Aber das Bewußte spielt eben dem Unbewußten oft einen schlimmen Streich. Sein genial-künstlerischer Instinkt würde Wagner nie zur Preisgebung des Gesangsensembles haben führen können, und daß er allen „Principien" zum Trotz doch halb wider Willen (wie im Quintett der „Meistersinger") immer wieder darauf zurückgriff, beweist nur, wie lebhaft seine innere Stimme es forderte. Nur das Denken hat ihn auf diesen Irrweg verlockt, der, consequent verfolgt, anstatt zu einem idealen Ziele zum crassesten Materialismus führen müßte. Hätte die Kunst wirklich die Aufgabe, das wirkliche Leben, wie es sich äußerlich darstellt, wiederzuspiegeln, wenn auch in gesteigerten Ausdrucksformen, dann dürfte es selbstredend im Drama keinen Vers geben, und eine Oper oder ein Musikdrama wäre von vornherein ein Unding. Die Kunst hat es aber nicht entfernt allein mit der gebrechlichen und dürftigen Form zu thun, deren sich die menschliche Seele, um sich zu äußern, bedient: die Sprache ist nur ein Versuch, die Menschen einander nahe zu bringen, ein Versuch, den der Dichter zur Erfüllung bringt. Er sieht den Geschöpfen ins Herz und leiht auch dem Empfinden, das unausgesprochen im innersten Grunde haften blieb, Worte. Ist aber der Dichter insofern an das Gesetz der Wirklichkeit gebunden, als er im Drama zur Zeit immer nur die Empfindungen eines einzigen Menschen reden lassen darf, (kurze Ausrufe einer Menge abgerechnet, bei denen es auf das einzelne Wort weniger ankommt), wenn er das Theater nicht zur „Judenschule" machen will, so hat der Musiker die wundervolle Fähigkeit, gleichzeitig mehrere Herzen zu enthüllen — und darin liegt ein Vorzug, so groß und einzig, so recht eigentlich die ganze Ausdrucksfähigkeit der Musik kennzeichnend, daß der, der ihn zu opfern die Thorheit besäße, damit auch seiner Kunst den Scheidebrief gäbe. Man vergegenwärtige sich einmal das Quartett des „Don Juan": „Flieh des Heuchlers glattes Wort", das erste Finale

und die Kerkerscene des „Fidelio“ und beharre dann noch auf dieser realistischen Schrulle. Es kommt also gar nicht darauf an, daß die Menschen im gewöhnlichen Leben ja auch nicht mehrstimmig singen — das wäre allerdings ein Ausspruch von phänomenaler Wahrheit; aber man singt in der Regel auch nicht allein und man denkt nicht daran sich singend eine Droschke oder eine Flasche Rheinwein zu bestellen.

Es ist, wenn wir das gewaltige Ganze nun vom Ende der Götter bis auf den ersten Orgelpunkt in Es-Dur, der das „Rheingold“ einleitet, rücküberschauen, der Eindruck dieser. Auf dramatisch schwachem Grund ist ein Riesenbau gethürmt, der architektonisch anfechtbar und durch die schlechte Beschaffenheit des Fundaments zerrissen und zerklüftet ist, so daß seine Lücken, seine Risse und Spalten nur nothdürftig verdeckt werden konnten. Ein großer symbolischer Gedanke durchdringt ihn, aber dieser setzt sich in ein nicht immer verständliches Détail um, und von der Durchsichtigkeit und leichten Verständlichkeit des Mythos ist in ihm nichts zu spüren. Viel zu reich an Aufklärungen und Erzählungen, die dem Wesen des Musikdramas zuwiderlaufen, ist es als Ganzes viel mehr episch als dramatisch geartet und seine Ökonomie ist schlecht. Aber — und dies Aber besiegt alle Bedenken glänzend — was sich an dramatischen Conflicten, Situationen und ganzen Scenenreihen in ihm findet, ist in der Anlage und Ausführung von bewunderungswürdiger Größe, die Anempfindung für das Elementare und die Fähigkeit, es in Töne umzusetzen, ganz einzig und unerreicht und die Charakteristik stets dann auf gleicher Höhe, wenn sie sich in elementaren Kräften und elementarer Leidenschaft von allen Stärkegraden und Schattirungen äußert. Das Mittel des poetischen Ausdrucks, der Stabreim, den der Dichter wählte, um einen Widerspruch des Urstoffs mit der modernen Sprachform zu vermeiden, schwankt zwischen genialen Neubildungen meist lautmalender Art und gesuchten Verzerrungen und Manierirtheiten, die, wie unsere heutigen Costümdichter, die sich in mittelalterlicher Maskerade ergehen, darthun, fast unausbleiblich sind, sobald der Versuch unternommen wird, sich in die Ausdrucksweise einer entschwun-

denen Zeit künstlich zu versetzen. Von principieller Bedeutung ist seine Wahl und Anwendung nicht, und die Behauptung des dunklen Rohl, daß Wagner mit dem Stabreim „die innere Wahrheit und die auf natürlicher Potenz beruhende Würde und Anmuth unseres Idioms und ihres eingeborenen dichterischen Darstellungsmittels“ wiedergefunden habe, ist eine unsinnige Phrase. Denjenigen aber, die sich an der Lektüre der Dichtung stoßen, ist immer wieder in das Gedächtniß zurückzurufen, daß diese Worte für die musikalische Recitation bestimmt sind und daß sie in ihr zum allergrößten Theil eine Flüssigkeit und Natürlichkeit erhalten, von der man ohne den Ton keine Ahnung hat. Der musikalische Stil der ganzen Schöpfung ist kein einheitlicher und konnte es nicht sein, da seine Composition durch lange Zeitläufte getrennt war. Zwar die „Götterdämmerung“, die Wagner anfänglich allein gestalten zu können dachte, ist unter dem älteren Titel „Siegfrieds Tod“ zuerst *gedichtet* — das „Rheingold“ aber wurde zuerst in Musik gesetzt, dann die „Walküre“ und — bis 1857 — die beiden ersten Akte des „Siegfried“, denen nach zwölfjähriger Pause die Composition des dritten Aktes und der Götterdämmerung folgte. Dieser Entwicklung gemäß findet sich in den älteren Werken eine blühendere Jugendlichkeit und Fülle der Motive bei einfacherer Formbehandlung, während die Polyphonie, im Bunde mit dem Princip der Leitmotive, die von einem Theil in den andern hinübergenommen wurden, zunehmend fortschritt, bis sie in der „Götterdämmerung“ mit der symphonischen Durchbildung des Orchesters ihren Höhepunkt erreichte und eine Summe geistiger Arbeit enthüllte, die allein schon der Bewunderung werth wäre, auch wenn die musikalischen Schätze, die dem Meister unergrübelt, ungewollt, wie Freias goldene Äpfel in den Schooß gefallen sind, weniger reich und kostbar wären, als sie es in der That sind. Gewisse Sätze, die dem Wesen des Musikdramatischen am Auffälligsten zuwiderlaufen, werden, sofern es möglich ist, der Zeit zum Raube fallen und aus dem Ganzen ausgeschieden werden oder, wenn dies unthunlich ist, zu jeder Zeit und bei jeder Stil- und Geschmacksrichtung bedenklich bleiben — während andere kraft ihrer genialen

Herrscherrechte die Bewunderung aller Eingeweihten je mehr und mehr erringen und zu allen Zeiten behalten werden.

Die Wirkung, die der „Ring des Nibelungen“ auf das gesammte deutsche Theaterwesen übte, zeigte sich denn, nachdem die ersten Stürme im Jahre 1876 verrauscht waren, bald in allerauffälligster Weise. Daß das Werk nicht auf Bayreuth angewiesen blieb, war ein Glück. Es ist wohl gut, daß die Kunst irgendwo ein Allerheiligstes und eine Zufluchtsstätte habe, wohin sie sich aus dem Lärm der Woche retten kann, um an den Hörnern des Altars zu erstarken, aber es ist nicht immer möglich, künstlerische Feste zu veranstalten, die zu besuchen nur einer kleinen Schaar Auserwählter beschieden ist, und wer irgend an die menschenerlösende Macht der Kunst glaubt, der wird auch wünschen müssen, daß sie wie der Geist der Gottheit „weder auf diesem Berge noch in Jerusalem“, sondern überall, wo Menschen sind, verehrt werde, „in der Wahrheit“, in der zwingenden Wahrheit ihrer Offenbarungen, die keines besonderen Glorienscheins bedürfen, sondern überall für sich und zu Herzen sprechen. Und so ist es denn auch geschehen. München, Wien, Hamburg, Leipzig, alle größten, großen und mittleren Bühnen unternehmen es, den „Ring des Nibelungen“ aufzuführen, und da der Berg nicht immer zu Mohammet kommen kann, kam Mohammet zum Berge und Herr Angelo Neumann bereiste mit seinem „Richard Wagner-Theater“ die Welt. Poetisch, musikalisch, theatralisch, scenisch, decorativ — nach jeder Richtung streute das Werk seinen Samen, überall drückte es seine Spuren ein, zu zahlreichen Fragen regte es an, die bald zu seinen Gunsten, bald zu seinen Ungunsten entschieden wurden, und nicht am Wenigsten wurden die Regisseure, die ungefähr gleichzeitig durch die „Meininger“ die fruchtbarsten Anregungen empfangen hatten, durch seine Neuerungen aufgerüttelt und mitgezogen. Widerspruch erfuhr der „Ring des Nibelungen“ auch von ihrer Seite zwar genug; schließlich aber ahmten sie nach, was sie in Bayreuth gesehen hatten. Und doch würde eine „gesinnungstüchtige Opposition“ vielfach heilsamer gewesen sein. Denn zu bessern gab es, wie einige Beispiele zeigen werden, immer noch genug.

Bekanntlich beginnt das Rheingold mit einer Scene, die auf dem Grunde des Rheins spielt und die sich in der genaueren Bühnenanweisung Wagners folgendermaßen ausnimmt:

„Grünliche Dämmerung, nach oben zu lichter, nach unten zu dunkler. Die Höhe ist von wogendem Gewässer erfüllt, das rastlos von links nach rechts strömt. Nach der Tiefe zu lösen sich die Fluthen in einen immer feineren feuchten Nebel auf, so daß der Raum der Mannshöhe vom Boden auf gänzlich frei vom Wasser zu sein scheint, welches wie in Wolkenzügen über den nächtlichen Grund dahinfließt. Überall ragen schroffe Felsenriffe aus der Tiefe auf und grenzen den Raum der Bühne ab; der ganze Boden ist in ein wildes Zackengewirr zerspalten, so daß er nirgends vollkommen eben ist und nach allen Seiten hin in dichtester Finsterniß tiefere Schlüfte annehmen läßt. — Um ein Riff in der Mitte der Bühne, welches mit seiner schlanken Spitze bis in die dichtere, heller dämmernde Wasserfluth hinaufragt, kreist in anmuthig schwimmender Bewegung eine der Rheintöchter".

Man hat Wagner diese Regieanweisung vielfach aufgemutzt und daran den oftgehörten Vorwurf geknüpft, er träte mit unerhörten Ansprüchen an den scenischen Apparat auf und verlange von der Bühnentechnik schwierige und kostspielige Dinge, die — das ist der laute oder verschwiegene Schluß solcher Beweisführungen — dem künstlerischen Werth seiner Schöpfungen nicht entsprächen. Was den Aufwand, die Kostspieligkeit und die Massenhaftigkeit scenischer Effekte betrifft, so ist dieser Vorwurf eine plumpe und leicht widerlegliche Unwahrheit, denn im allgemeinen finden sich bei Richard Wagner wohl scenisch ungewohnte, seltene und darum überraschende Dinge, aber nichts, was nicht durch die modernsten Zauberballets von „Flick und Flock" und „Fantasca" bis zu „Amor" und „Excelsior" und die ältesten Zauberopern und Verwandlungskomödien, wie Martins „Baum der Diana", Raimunds „Verschwender", Kauers „Donauweibchen", Wenzel Müllers „Teufelsmühle am Wienerberge" hundertfach überboten wäre. Und welcher Apparat der Wagnerschen Opern kommt dem überreichen der „Zauberflöte" und

des „Oberon“ gleich, seit wann wären die Wandeldekorationen etwas Neues? Nicht darin liegt also die Neuheit und das Unerhörte der Wagnerschen Scenerie, sondern in ihrem innigen Zusammengehen mit Wort, Gesang, Orchester und dramatischer Aktion — und über seine Bedeutung in dieser Beziehung ist noch ein Wort zu sagen. Nicht darum also wäre die Einleitung des „Rheingold“ eine Verirrung — und doch hat Wagner, der vortreffliche Regisseur, sich bis zu einem nachweisbaren Grade mit ihr verrechnet. Hätte er nur dem, was er mit dem inneren Auge sah, unbekümmert um die theatralische Ausführbarkeit, Worte verleihen wollen, dann hätte er „von dem wogenden Gewässer, das rastlos von links nach rechts zuströmt“, ohne seine Phantasie einzuschränken, reden dürfen. Aber er thut es mit beständiger Beziehung auf das Theater, er spricht „von dem Raum der Bühne“, von dem „Riff in der Mitte der Bühne“, und damit hat er etwas verlangt, was weder in Bayreuth noch irgendwo sonst erreicht und was meines Erachtens überhaupt unausführbar ist. Wohl schwammen die Rheintöchter dort mit großer Anmuth und die grüne Dämmerung wurde nach und nach lichter, aber von dem „wogenden Gewässer, das rastlos von rechts nach links zuströmt“, von dem „immer feineren feuchten Nebel“ hätte wohl nur ein Träumender etwas bemerken können. In der Phantasie ist das ganz schön — im Theater blieb es bei den alten wohlbekannten Hülfsmitteln: wir sahen die übliche, diesmal wassergrüne, mit Schichtstreifen durchgezogene Gazewand und waren erstaunt, als sie in der Manier, wie Frauen Wäsche reffeln, etwa um zwei Fuß breit hin und hergezogen wurde: denn diese Bewegung sollte ganz offenbar das Gewoge des Wassers bedeuten.

Gerade diese mechanische Bewegung störte aber die Illusion, anstatt sie zu fördern, und man konnte an diesem und einigen anderen Beispielen aus dem „Ring des Nibelungen“ wahrnehmen, daß hier ein alter Streit über die Grenzen der Illusionsfähigkeit aufs Neue ausgetragen wurde. Goethe läßt einmal zwei Männer sehr fein darüber disputiren, ob es künstlerisch richtiger sei, Zuhörer auf den Galerien und in den Logen, die in einer Komödie auf der Bühne

erscheinen mußten, durch leibhaftige Menschen oder durch gemalte Figuren darstellen zu lassen, und er stellt sich auf die Seite dessen, der den gemalten Figuren das Wort redet, die am Wenigsten von der Hauptsache ablenken, die Phantasie genügend anregen und nicht, wie wirkliche Personen, in die Lage versetzt werden können, zu jeder Zeit ein passendes Spiel beobachten zu müssen, das, wenn sie ihm günstigsten Falles gewachsen gewesen wären, schwerlich doch ein gutes Gesammtbild ergeben haben würde. Ganz ähnlich, nur noch viel schärfer stellt sich derselbe Streit „auf dem Grunde des Rheines" dar. Denn gesetzt, man hätte in jener Goetheschen Theatervorstellung statt gemalter Figuren in gemalten Galerien dennoch leibliche Menschen auf die Bühne gebracht, so würden diese sich doch immer als Menschen bewegt haben — die große Gaze aber, die die ganze Bühnenöffnung einnimmt und den Rhein im Querdurchschnitt darstellt, bewegt sich, wenn man sie hin- und herschiebt, nun und nimmer wie Wasser. So lange sie ruhig stand, war die Phantasie vollkommen befriedigt. Sie hatte eine Richtung bekommen, sie nahm den grünen Flor willig für den Rhein und ergänzte sich, wo dies nöthig wurde, die Bewegung aus ihrem eigenen Quell. Sie verfuhr eben, wie sie mit uns alle Tage vor einem Gemälde oder einem Werk der Plastik verfährt. Mit der ersten Bewegung der Wand aber fühlt sie sich verstimmt, weil sie sich sagt, daß damit die Praetension einer plump äußeren Illusion erhoben wird, die doch nun und nimmer befriedigt werden kann. Sie sieht nur den lächerlichen Widerspruch und wird dadurch um jede Freude gebracht. Mit welchen Mitteln wäre aber jemals das Gewoge des Wassers im Innern eines Stromes (nicht die Wellenbewegung der Oberfläche) auf dem Theater völlig naturgetreu und glaubhaft wiederzugeben? Gewiß mit keinen. Man thut also wohl, sich ruhig zu bescheiden und jedenfalls nicht zu verkehrten Hülfen zu greifen, die weder eine künstlerische noch eine natürliche Illusion zu erzeugen im Stande sind.

Es steht damit nicht im Widerspruch, daß das äußere Gewoge einer Fluth auf den Bühnen nicht selten ganz überzeugend dargestellt wird: so in der „Zauberflöte", im „Oberon", im Schiller-

schen und Rossinischen „Tell“. Aber einmal begeben sich solche Vorgänge dann tief im Hintergrunde statt im Proscenium des Theaters, zweitens ist die Bewegung ruhig wallender oder stürmisch erregter Wogen viel leichter darzustellen als das innere Getriebe des Wassers, drittens wirkt es trotzdem oft genug lächerlich und unmöglich, und endlich nimmt man doch selbst im besten Falle wiederum nur mit Andeutungen vorlieb. Der Vierwaldstättersee zeigt, wenn ihn der Föhn erschüttert, denn doch ein anderes Gesicht als auf unseren Bühnen, und diese würden kläglich scheitern, wenn sie den Versuch machen wollten, das Toben seiner Wellen, mit dem zum Himmel geschleuderten Gischt, nach der Natur zu zeichnen. Wir begnügen uns mit dem Drehen einer Wasserkurbel. Eine gewisse Bewegung des Wassers müssen wir aber in den bezeichneten Fällen, vollends in solchen, die ein Schiff in Noth zeigen, spüren — aber auch nur darum, weil dieser Vorgang (man denke an die Rettung des Baumgarten im „Tell“) das eigentliche Thema der Scene ist. Ein vollkommen glatter See oder ein solcher mit stürmisch gemalten, aber bewegungslosen, gleichsam erstarrten Wellen würde dieser Vorstellung und der dramatischen Situation widersprechen. Fehlt es aber an solchen Gründen, dann genügt auch schon die blos malerische Andeutung. In den Scenen, wo im „Götz von Berlichingen“ oder in der „Hermannsschlacht“ die Dörfer in der Runde brennen, ist uns vollkommen genug gethan, wenn wir sie im Prospect gemalt, also weder wirklichen Feuerschein, wirkliche Flammen noch wirklichen Rauch sehen, Dinge, die beispielsweise im „Käthchen von Heilbronn“ während des Brandes der Thurneck nicht entbehrt werden können, eben weil sie mit dem bedrohten, zusammenkrachenden Hause das Thema der Scene sind; auch in der Schlußscene der „Walküre“ während des sogenannten Feuerzaubers nicht, weil ein paar knisternde Funken aus einer Rakete in uns die erforderliche Vorstellung von der Flammenmauer, die die schlafende Brünnhilde undurchdringlich einschließen soll, nicht erwecken würden. So müssen wir z. B. in der „Götterdämmerung“ den Rhein über die Ufer treten sehen, aber im dritten Akt der „Afrikanerin“ thut eine unbewegte Wasserbahn

rechts und links vom Schiff uns Genüge. Bewegte sie sich unablässig während des ganzen Aktes, so würde sie uns empfindlich stören. Wir wissen nun einmal, daß wir uns auf dem Wasser befinden, und wollen nicht auf so alberne Weise beständig daran erinnert sein.

Einen ganz ähnlichen Fehler beging man, wenn ich nicht irre, schon in Bayreuth und jedenfalls begeht man ihn heutzutage auf den meisten großen Theatern, die den „Ring des Nibelungen" aufführen, im zweiten Akt des „Siegfried." Eine schöne Dekoration versetzt uns mitten in einen dichten Wald, durch dessen Laubdach die Sonne äugelt. Eine große Linde nimmt etwa die Mitte ein und deckt mit breiten Ästen den Bühnenraum. Unter diese Linde setzt sich Siegfried und giebt sich, allein, den Gedanken an Vater und Mutter hin: eine der poesievollsten Scenen des ganzen Werkes und überhaupt von so rührender Kraft und Schönheit, wie sie sich selten findet. Im Orchester schwirrt und weht, singt und flattert, funkelt und strahlt es, mit ganzer Seele geben wir uns diesem „Waldweben" hin — plötzlich aber werden die Waldsoffiten, um zu dem orchestralen den scenischen Effekt zu schaffen, hin- und hergeschoben, damit der Eindruck der vom Lufthauch leicht bewegten Baumkronen erzeugt werde — und mit unserer Illusion ist es aus. Eine natürlich sein sollende, im Grunde aber ganz unnatürliche, nur die Ohnmacht der Technik beweisende mechanische Bewegung tritt an die Stelle der künstlerischen Täuschung und verstimmt und beleidigt uns. Hier ist die Möglichkeit der äußeren Nachahmung überhaupt ausgeschlossen. Wie der Wind mit den Blättern spielt, hier sich ein Zweig unter der zierlichen Last eines Vogels wiegt, dort ein Eichkätzchen durch das falbe Laub raschelt — das guckt kein Maschinist der Natur ab, und es ist auch gar nicht nöthig, da die Stimmung, die der Dichter-Componist in uns erzeugen will, durch seine Musik und die Scenerie, das ruhige Waldbild, vollkommen erzielt wird.

Merkwürdig ist es nun, daß die deutschen Bühnenleitungen von den Fehlern, die in Bayreuth begangen wurden und die dort, wo es sich um einen ersten Versuch handelte, nicht befremden konnten,

nichts gelernt haben, dieselben vielmehr hartnäckig nachahmen und weiterschleppen. So kann man fast auf allen Theatern bei den Verwandlungen im „Rheingold“ eine Einrichtung sehen, die der Bayreuther gleicht, trotzdem diese nichts als einen sonderbaren Nothebelf bedeutete. Bekanntlich hatte Richard Wagner den Gedanken gehabt, die Scene anstatt durch einen Zwischenvorhang durch Wasserdämpfe abzuschließen, die auch sonst im „Ring des Nibelungen“ vielfach zu verwenden waren: bei dem Feuerzauber in der „Walküre“, dem Erlöschen der Flammen im „Siegfried“, bei den Verwandlungen Alberichs im „Rheingold“, bei dem Entzünden des Scheiterhaufens in der „Götterdämmerung.“ Die Dämpfe waren nun aber keineswegs so willfährig, die Bühne dicht zu verdecken und dem Publikum den Einblick in das Treiben des Maschinisten und seiner Arbeiter zu entziehen, und so mußte der Meister, als er den Irrthum seines Calcüls einsah, wohl oder übel doch zu dem alten Zwischenvorhang greifen, der nun als Wolkenwand gemalt wurde und damit jede bereite Phantasie aufforderte, sich illudiren zu lassen wie von jeder anderen Theaterdekoration. Dem hätte auch nichts im Wege gestanden. Man versah es nur in Einem. Da die Dämpfe doch nun einmal da waren (sie hatten Geld genug gekostet), wollte man sie gewissermaßen nicht umsonst aufgewandt haben, und so ließ man sie während der scenischen Verwandlung *vor* dem Zwischenvorhang ihr Wesen treiben: nebenbei bemerkt mit großem Getöse, das das Orchester übertäubte. Damit hatte man nun aber jede Illusion unmöglich gemacht. Entweder die Wasserdämpfe oder die Wolkenwand, aber nicht Beides zugleich! Die gemalten Wolken sprachen zu unserer künstlerischen Phantasie; wir glaubten ihnen wie wir einem Gemälde glauben — sobald man aber die echten, wirklichen, materiellen Dämpfe daneben setzte, war es mit der Täuschung vorbei: jetzt war der Wolkenvorhang nur noch bemalte Leinwand. Das kommt davon, wenn man die Illusion der Kunst und der Natur verwechselt. Ich sah einmal in einer Aufführung der „Preciosa“ den Garten des Don Carcamo auf das Prächtigste hergerichtet, so zwar daß man überall lebendes Grün in (geschickt verdeckten) Kübeln neben die

† Max Reinhardt'

Baumcoulissen gestellt hatte, gewiß mit der Absicht und in der Erwartung, die Illusion dadurch zu erhöhen. Natürlich war die Wirkung gerade die entgegengesetzte. Zwar die Orangen- und Lorbeerbäume sahen sehr stattlich aus, aber die Coulissen waren daneben zum todten Plunder geworden, während sie ohne die beleidigende Nähe der Natur ihren Täuschungszweck in künstlerischem Sinne sehr wohl erreicht haben würden. Es sind die Dämpfe in grün. Gelernt aber hat Niemand von dieser Entgeistigung der Kunst, sei es auch nur die Kunst des Dekorationsmalers, immer noch stellt man Wolkenvorhang und Wasserdämpfe nebeneinander, anstatt sich mit dem ersten zu begnügen, und leider lernen die Dämpfe auch nur langsam sich zu mäßigen. Sind sie auch nicht mehr so vordringlich wie in Bayreuth, so übt doch immer noch ihr materieller Lärmen seinen brutalen Druck auf den Ton. Die ungeläuterte Natur setzt den Fuß auf die schöne, reine Kunst.

Noch eine andere Lehre gab uns Bayreuth, diese aber kam uns aus dem Werke selbst, nicht aus seiner Darstellung, und sie sagte uns, daß die Symbolik auf der Bühne nur dann Sinn und Wirkung habe, wenn sie sich durch die äußere Handlung und die äußeren Dinge von selbst unaufdringlich, durchsichtig darstellt. Jeder künstlerische Eindruck spricht zunächst zu den Sinnen, nicht zu unserem Verstande, und was wir wahrnehmen, nicht was das Wahrgenommene etwa bedeutet, ist das Ausschlaggebende. Wer sieht es nun aber zum Beispiel dem Seile, das die Nornen um Fels und Tanne schlingen, an, daß es das Seil der Weltgeschicke sein soll? Niemand. Wir gewahren nichts als ein Tau, an das man zwar den Luxus der Vergoldung gewandt hat, dem aber auch nicht das Geringste entschimmert, was auf seine symbolische, übersinnliche Bedeutung schließen ließe. Das Thun der Nornen erscheint uns darum auch überaus thöricht und zwecklos. Was sie schaffen, hätte der sinnlichen Darstellung mit den materiellen Mitteln des Theaters überhaupt entzogen bleiben müssen, denn obwohl wir die Botschaft hören, fehlt uns doch der Glaube, daß auf diese Weise auf einer beliebigen Stelle unserer Erde die Schicksale des Alls geflochten werden,

und die widerspruchsvolle Ungenauigkeit der Sage springt in die Augen. Vollends wenn das Seil reißt und diesem Riß nicht der unmittelbare Zusammensturz alles Bestehenden folgt, sagen wir uns, daß man besser gethan hätte, uns mit einer so prätentiösen Symbolik nicht zum Besten zu haben. Es ist eben ein Seil gerissen, das sich ersetzen läßt. Freilich sind wir aus dem „Siegfried“ eine solche Spiegelfechterei schon gewohnt. Denn der Speer, den Wotan „als Haft der Welt“ hält, ist schließlich auch nur eine ganz gewöhnliche Lanze, wie sie jeder Nibelungenrecke und jeder Ulan schwingt. Denn wären wir, wenn uns sein Anblick von seiner besonderen Bedeutung nicht überzeugte, vielleicht noch der Annahme zugeneigt gewesen, er müsse verborgene, unsichtbare Kräfte besitzen, die wir nicht kennen (Kräfte, die er bei der Beschwörung des Loge, also bei dem Hervorschlagen des Feuerstrahls aus dem Felsen in der „Walküre“ sehr sinnfällig und überzeugend bewährt hat) — von dem Augenblick an, da Siegfried ihn in Stücke schlägt, ist es mit seinem Zauber vorbei. Wohl folgt diesem lustigen Schwertstreich ein „furchtbarer Donnerschlag“, aber das genügt nicht. Die Welt hätte zusammenkrachen müssen, wenn er wirklich der Speer war, der „die Welt in Haft hält.“ Da das nicht geschieht, haben wir nur eine Lanze in Stücke gehen und ihren Träger mit dieser „zerfochtenen Waffe“ wie einen Feigling verschwinden sehen. Ein neuer Beweis, daß eine Symbolik, die man den Dingen und Ereignissen nicht sofort ansieht, für unsere künstlerischen Organe nicht vorhanden ist. Alle allegorischen Deutungen sind nutzlos und künstlerisch todt.

Und doch ist, wenn nur die Bedeutung und Wirkung sich mit dem Concreten klar verbindet, die Symbolik einer der werthvollsten und wichtigsten Hebel auch des Dramatischen, und was dem Nornenseil und dem Speer des Wotan fehlt, eignet jedem Verjüngungs- und Liebestrank auf der Bühne unwiderstehlich. Unsere Erfahrung kennt Tränke von schnell verwandelnder Art genug, tödtliche und heilende, belebende und ermattende, und unser Auge, das den Trinker den Becher an die Lippen führen und den Saft einschlürfen sieht, verbindet ohne Sträuben mit diesem sinnlichen Vorgang jede Wirkung,

die der Dichter will. Darum nimmt kein Mensch an den Tränken des „Faust“ und „Tristan“ Anstoß. Auch den Elixiren, die Hagen in der „Götterdämmerung“ braut, gestehen wir ihre Wirkung an und für sich gern zu, und nur darüber sind wir empört, daß sie von dem Helden (Siegfried) vollständig unabhängig und ungewollt, also nichts weiter als eine von außen eindringende, mechanische Beeinflussung seiner Freiheit sind. Immer zur rechten Zeit, wenn die Handlung sich aus den Charakteren nicht so weiter entwickeln könnte, wie der Dichter will, mischt er seinen Balsam, der schlimmer als alle Maschinengötter aus dem freiesten und größten Heros der deutschen Sage einen Hampelmann macht. Die Anatomie hebt ja bei Versuchsthieren durch Operationen am Gehirn gewisse Funktionen auf und giebt ihnen eine einseitige Richtung. Ein solches Versuchsobjekt ist unter Wagners Händen in der „Götterdämmerung“ leider! auch sein herrlicher Siegfried geworden.

Diese Bedenken mußten vorab geäußert, diese Fehler durften nicht verschwiegen werden, ehe die nachdrückliche Behauptung aufgestellt werden konnte, daß Wagner, anstatt von dem Dekorationswesen unmögliche und kostspielige Dinge zu verlangen, dasselbe vielmehr außerordentlich einfach und jedenfalls stets so, wie es der Stoff erheischte, behandelt hat. „Rienzi“ steht noch unter den Bedingungen der opera seria, der Spontinischen Festoper, aber auch er verlangt nichts, was Meyerbeer nicht zehnfach überfordert hätte. Im „Holländer“ kommen zwei praktikable Schiffe auf die Bühne, die ziemlich dicht an der Rampe ihren Platz haben — das mochte neu und unerhört sein — aber begehrten sie von der Mechanik mehr als die zahllosen Schiffe älterer Werke, als die Wolkenwagen der Götteroper? Im „Tannhäuser“, im „Lohengrin“ ist nichts, was sich in den zur Zeit ihres Erscheinens herrschenden Opern nicht ungleich prunk- und anspruchsvoller gefunden hätte, und die Scenerie des „Lohengrin“ insbesondere ist wie die des „Tristan“ trotz des Schwanenboots und des Schiffsverdecks (das aus der „Afrikanerin“ und Laubes „Monaldeschi“ genugsam bekannt ist) von der größten Einfachheit. Keines verlangt mehr als drei Dekorationen, und keine von diesen

ist von so ausgesprochener Eigenart, daß sie sich nicht zur Not aus vorhandenen Prospecten, Coulissen und Requisiten zusammensetzen ließe. Daß gleichwohl die Wagnersche Scenerie so neu wirkt, das macht ihr poetischer Charakter, der stimmungsvolle Hauch, der über dem Venusberg, über der sonnigen Thüringer Frühlingslandschaft, über dem Burghof und dem Brautgemach des „Lohengrin", über dem Kuppelgewölbe und dem Zaubergarten des Parsifal liegt; das macht die sorgliche Durchbildung der scenischen Détails, die Regiearbeit, die Wagner durch die Fülle seiner das Bild belebenden und bewegenden Notizen dem Regisseur vorweggenommen hat. In keinem Musikdrama vor dem „Tannhäuser" und „Lohengrin" giebt es gleich sorgfältig vorgezeichnete scenische Bilder wie der Einzug der Gäste und Sänger in den Wartburgsaal, den Liederkampf, die Entscheidung; oder die nächtliche Scene im Schloßhof mit Ortruds und Telramunds Verschwörung, Elsas Gesang an die Lüfte, dem Zwiegespräch der Frauen, dem der Anbruch des Morgens mit dem geschäftigen Treiben des Gesindes, der Edelknaben und der Ritter folgt. Was wäre diesem in einer Meyerbeerschen Oper an liebevoller Durchbildung des Scenischen an die Seite zu stellen, was, das gleichzeitig so sinnvoll wäre und sich von dem Nonnenballet des „Robert", dem Badetanz der „Hugenotten", der Schlittschuh-Redowa des „Propheten" so weit entfernt? Den stärksten Reiz der Neuheit übte aber das enge Bündniß, das die Scenerie bei Wagner mit der Aktion, dem Gesang und dem Orchester einging, und dies ist es vor Allem, was seinen Werken den Weg so sehr erschweren sollte, weil es der Trägheit der Regisseure und Maschinenmeister zu viel zu schaffen machte. In der Zauberoper, im Verwandlungsmärchen, im phantastischen Ballet arbeiteten Musiker und Maschinist jeder auf eigene Hand. In der „Zauberflöte", im „Oberon" z. B. gab es so und so viele Verwandlungen, denen ein neues Musikstück folgte oder nicht. Waren ihre Drähte gezogen, dann hatten die Arbeiter wiederum eine Weile Ruhe und ihr Chef brauchte nur auf die Glocke des Inspicienten zu hören, wenn eine neue Nummer begann oder ein neues Kunststück von ihm begehrt wurde. Stand die neue Verwandlung, dann fuhr die Musik

ihrestheils fort — von einem Ineinandergreifen der beiden Mächte war keine Rede. Das änderte sich in den Wagnerschen Werken. Schon Weber war so kühn gewesen, in der Wolfsschlucht ein beständiges Eingehen des Maschinisten auf die künstlerischen Absichten der Musik zu begehren, eine Forderung, die er in der „Euryanthe“ in feinerer, maßvollerer Weise fortsetzte. Was war aber dies gegen die Nöte, die dem Regisseur und mit ihm den Maschinisten und Darstellern durch Wagner erwuchsen! Die starke Orchesterwelle im ersten Akt des „Holländer“, die das Schiff hin- und herrüttelt und die den Regisseuren so sehr zuwider ist, daß sie von ihnen mit Vorliebe ignorirt wird, erwies sich als Kinderspiel gegen die unablässige Aufmerksamkeit, die der grausame Dichter-Componist in seinen späteren Schöpfungen von den Praktikern und Technikern verlangte. Ungeheuer wie der Drache Fafner waren der Bühne an sich nicht fremd, aber daß mit diesem Drachen ein Kampf aufgeführt wurde, ein Kampf, in dem die Musik die Bewegung des Drachenleibes, sein Schnauben, Röcheln und Verenden unaufhörlich verfolgt, so daß eins von dem andern unzertrennlich ist, — das war das Fürchterliche, so fürchterlich wie die schwimmenden Rheintöchter, die genau auf den Takt emporschnellen und niedersinken und was dergleichen Dinge mehr sind. Wandeldekorationen gab es im „Oberon“, in Aubers „Feensee“ und in mancher Zauberposse des Berliner Victoriatheaters. Aber sie waren wenig mehr als überflüssige Schaustücke gewesen, die ebenso gut fortbleiben konnten und die heute beispielsweise im „Oberon“ gewiß fortbleiben, wenn die Theaterdirection sie aus alten Zeiten nicht noch auf Lager hat. Im „Parsifal“ aber haben sie den trefflichsten Sinn. Sie bedeuten die Wanderung des Helden und des alten Gurnemanz zur Gralsburg, deren Glocken nah und näher tönen, bis wir endlich mit den Pilgern unter dem blauen sternbesäten Gewölbe der heiligen Halle angelangt sind. Sie müssen darum auch genau zu der Dauer der Musik stimmen, und daß diese Anpassung nicht leicht sein mag, hat uns das Beispiel der ersten Bayreuther Parsifalaufführung selbst gelehrt — denn die Wandeldekoration des dritten Aktes war dort zu lang gerathen, so lang, daß der

Orchestersatz wiederholt und endlich doch ein Zwischenvorhang fallen mußte. Es sind nur einige Beispiele, die die Wirkung des vermeintlich Neuen in der Wagnerschen Scenerie erklären sollen, und man faßt den Unterschied derselben von dem Ausstattungsluxus der alten Pompoper wohl am Besten dahin zusammen, daß der decorative Aufwand in dieser in der Regel nur einer von der Musik unabhängigen, ablenkenden Augenweide dient, während er im Wagnerschen Kunstwerk, wenn er überhaupt vorkommt, streng aus dem Stoff erklärt und rein für die künstlerische Gesammtwirkung verwendet wird. Je nachdem es der Stoff erheischt, „arbeitet" Wagner ebensowohl mit dem allereinfachsten wie mit einem reicheren Apparat, stets aber zum Wohl des künstlerischen Ganzen, nie um eines Dekorationseffekts selbst willen, und jedenfalls ist auch der denkbar größte scenische Aufwand, den seine Musikdramen verlangen, von den früheren Opernwerken — von den Ballets gar nicht zu reden — weit, weit übertroffen worden.

Gab es seit Bayreuth Manches zu vermeiden, was man nicht vermied — auch das Roß Grane, das der Vorstellung des feurigen Götterpferdes niemals entsprechen und in neun Fällen unter zehn die Stimmung nur stören wird anstatt sie zu fördern, gehört zu den Übelständen, mit denen man aufräumen sollte — so gab es noch mehr nachzuahmen, was man nicht nachahmte. Wenigstens ist seit Bayreuth manches neue Theater gebaut und noch keins hat man die Idealform des amphitheatralischen Baues dort mit seiner langsamen Steigung, die es jedem Besucher vergönnt, die Bühne über die Köpfe der Vordermänner weg frei zu übersehen, mit seiner einzigen Galerie (der Fürstengalerie), der Bequemlichkeit seiner Zugänge und Garderoben und der schlichten Würde seines Inneren als Muster zu Grunde gelegt. Man sage doch nicht, daß die ständigen Theater den Raum mehr als das Bayreuther auszunutzen haben und daß die Rücksicht auf den Winter für ihren Bau eine ungleich solidere Einrichtung erforderlich macht. Das ist Beides ganz richtig — aber es hindert ja nichts über der ersten Galerie noch eine zweite oder dritte zu errichten und die allerdings unvermeidlichen Rang- oder

Preisunterschiede einzuführen, wenn es nur jedem Besucher möglich ist, auf jedem Platz gleich gut zu sehen oder zu hören. Und sollte durch die amphitheatralische Einrichtung, die selbstverständlich die illusiontödtenden Prosceniumslogen nicht kennt, ein größerer Raum erforderlich werden — so ist doch anderseits an der Ausstaffirung unserer heutigen großen Opernhäuser wieder so viel zu ersparen, daß sich der Unterschied dadurch ganz gewiß wieder ausgleicht. Ich bin gegen die Pracht und Schönheit der glänzenden Häuser in Wien, Dresden und Frankfurt nicht unempfindlich, aber unsere Theater dienen immer noch mehr den gesellschaftlichen Interessen als der Kunst, auf die den ganzen feierlichen Nachdruck gelegt zu haben auch eins der großen Verdienste Richard Wagners ist. Darum verdunkelte sich in Bayreuth auch mit dem Beginn der Vorstellung der Zuschauerraum und die Aufmerksamkeit wurde ganz nur auf die Bühne und den scenischen Vorgang gelenkt. Es ist eine von den anscheinend selbstverständlichen Hülfen für die Reinheit des künstlerischen Genusses, und fast alle Theater haben sie sich angeeignet — aber welch' ein Gezeter erregte sie damals! Man glaubte sich um ein heiliges Recht betrogen, wenn man während der Aufführung nicht den Blick nach dem Diamantencollier der Frau von X. oder der Perrücke des Herrn Y. abschweifen lassen konnte, und zum Mindesten wollte man doch den „Text", für den man sein theures Geld bezahlt, während der Vorstellung nachlesen können. Das ging nun freilich nicht an. Das schwere Opfer, sich mit der Dichtung vor der Aufführung bekannt zu machen, mußte wohl oder übel am Bayreuther Altar gebracht werden, und die Anfangs so harte Gewöhnung dort, die sich im Laufe der Jahre so mancher, den die bloße Neugier zog, dort erworben, wurde leicht, übertrug sich vom „Ring des Nibelungen" auf „Lohengrin" und „Tannhäuser", von Wagner auf Weber, von Weber auf Beethoven, auf Mozart und Gluck, und heutzutage hält man den für einen Barbaren, der nicht begreifen will, daß eine Oper oder ein Musikdrama, sofern es ein Kunstwerk ist, nicht mit dem stieren Blick in das Buch verfolgt, halbwegs gehört, kaum gesehen, sondern mit Aug' und Ohr und allen Sinnen,

zugleich mit offenster Seele aufgenommen sein will — heiße sie nun „Don Juan", „Fidelio" oder der „Freischütz". Eine kleine Hülfe der Dichtung, des Textes wird ja gerade dem Aufmerksamsten zu Zeiten erwünscht sein — aber seitdem Wagner unseren Sängern in Fleisch und Blut übergegangen ist, behandeln sie auch das Wort mit ganz anderer Sorgfalt als vordem, und es ist geradezu fabelhaft, wie sich allein in den letzten zehn Jahren die Kunst des deklamatorischen Gesanges auf unseren Bühnen entwickelt hat. Diese Entwickelung macht aber den Gebrauch des Textbuches nahezu entbehrlich. Können die Schauspieler und Sänger, die täglich aufzutreten gezwungen sind, auch des Souffleurs nicht entrathen, wie die Bayreuther Künstler, eignet ihnen darum auch nicht jene unbedingte Beherrschung ihrer Rolle, die wieder durchbildend auf alle einzelnen Faktoren der Leistung, Ton, Wort, Geberde, Spiel wirkt, so ist ihnen und ihren Direktoren doch Wagner so sehr der Prophet, daß sie seine Lehre ins innerste Herz geschlossen haben und sie verkündigen, als sprächen sie „in Zungen". Und darum darf man sich bei dem Studium des Textbuches daheim beruhigen!

Und Nachahmung wie die Verdunklung des Zuschauerraums während der eigentlichen Aufführung — in den Zwischenpausen lasse man das Gas- oder elektrische Licht so hell strahlen wie man will — hat auch das „verdeckte Orchester" gefunden, wenn auch nicht in der vollkommenen Art der Bayreuther Einrichtung, die ohnedies nicht für die ständigen Theater taugen würde. In dem Festspielhause ist der Orchesterraum durch eine Schalldecke soweit bekleidet, daß vom Zuschauer aus nichts von dem Dirigenten und der Capelle wahrzunehmen und der Raum für das Publikum von seiner Bühne dem Anschein nach kaum getrennt ist. Die dort erzielte Klangwirkung hat infolgedessen den gemeinsamen Charakter einer milden und feierlichen Dämpfung, einer orgelgleichen Tonmischung, die den Orchesterkörper auf das Bewunderungswürdigste zusammenhält, auf die Singstimmen niemals drückt, diesen vielmehr selbst im mächtigsten Fortissimo der Capelle gestattet, sich völlig frei durch das Haus zu den Hörern zu schwingen: eine akustische Gunst, die in

dieser Weise noch in keinem Theater beobachtet war. Der unleugbare Nachtheil war nur der, daß rhythmisch besonders scharfe, charakteristisch herbe und grelle Motive durch die weiche Sammetdecke, die das unterirdische Orchester über sie breitet, von ihrer beabsichtigten Eigenart verloren, während diejenigen Sätze, die in verschwimmenden Contouren gehalten sind, doppelt gewannen. Zu diesen letzten gehört beispielsweise die ganze Introduktion des „Rheingold“ mit ihrer musikalischen Wogenfluth und, um ein anderes Beispiel zu nennen: das Vorspiel des „Parsifal“: zu jenen das den Hunding ankündigende, den Wälsungen feindliche Motiv, das ebenso wie das Motiv des jugendlichen Parsifal durch das verdeckte Orchester von seiner Prägnanz und Frische einbüßte. Das war begreiflich, weil die Wirkung von Wagner unmöglich genau berechnet werden konnte, und ebenso einleuchtend ist, daß bei den Erfahrungen, die der Meister inzwischen gesammelt, die Instrumentation des „Parsifal“ durchweg den eigenartigen Bedingungen der Bayreuther Einrichtung mehr angepaßt und Widersprüche zwischen dem Charakter der Musik und ihrer Wiedergabe seltener waren. Daß eine solche Verschleierung des Tones für ein Orchester, das auf dem Streichquartett beruht und mehr durch den Reiz der Linien als den Glanz der Farbe wirkt, nicht taugt, also für das Orchester des „Figaro“ z. B., ist klar, und da das Repertoire unserer Theater sich nicht allein aus dem „Ring des Nibelungen“ zusammensetzen kann, ist es begreiflich, daß im Interesse der Klarheit einer ganzen Reihe hervorragender und zum Theil classischer Tonwerke von einer genauen Nachbildung des Arrangements in Bayreuth nicht die Rede sein konnte. Wohl aber sprach jeder gewichtige Grund, wenn auch nicht für die Verdeckung, so doch für die Vertiefung des Orchesters. Bauliche Gründe empfehlen sie wie künstlerische. Die musikalische Leistung gewinnt an Idealität, wenn man ihre handwerksmäßige Zurüstung nicht beständig vor Augen hat und jedes kleine Dirigentengeheimniß dem Publikum zur Schau gestellt wird, und den akustischen Gewinn eines besseren Zusammenschlusses der Instrumente zum gemeinsamen Klange gewährt die Vertiefung auf jeden Fall.

Aber solcherlei technische Vortheile bedeuten doch nichts gegen den großen idealen Gewinn, den das Unternehmen von Bayreuth der deutschen Kunst gebracht hat und fortgesetzt bringt. Was dort gefehlt ist, ist vergänglich; ewig aber bleibt seine Nachwirkung und die Kräftigung, die es dem nationalen künstlerischen Bewußtsein bescheert hat und fortgesetzt bescheert. Die Deutschen haben die Neigung, sich von den strengen Bedingungen des Theaters loszulösen und an abgesonderter Stelle theatralische Festspiele zu veranstalten: neben den Bayreuther Aufführungen stehen die Lutherfestspiele in Jena und Worms, die Oberammergauer Passionsspiele, der Meistertrunk zu Rothenburg an der Tauber — es liegt eine gewisse Gefahr darin, eine Gefahr für die Bühne und die heranwachsenden dramatischen Talente, und der Meinung, daß ein Kunstwerk sich stark genug erweisen muß, um allen Widrigkeiten des Tages zu trotzen, bleibe ich getreu. Dennoch betrachte ich es als ein Heil, daß wir eine künstlerische Zufluchtsstätte wie Bayreuth besitzen. Was dem Werktagsmenschen im Drang der Sorgen verloren zu gehen droht: der Glaube an die Heiligkeit der Kunst, erblüht dort neu, und mit ganz anderen Empfindungen besucht der Bayreuther Waller, in seine Heimath zurückgekehrt, das Theater, ganz andere Ansprüche erhebt er an die Reinheit des Genusses. Und ein Asyl muß es geben, wo die Kunst sich einmal der starren Tagessatzungen ledig fühlen und sich ganz nur um ihrer selbst und Gottes willen ausleben kann. Dort prüfe sich die Schablone, die Technik, die Routine, dort zeige sich, ob der lebendige Odem dem künstlerischen Handwerk nicht entflohen ist. Und darum versammle man dort das Höchste und Größte, jene übermächtigen Werke deutscher Kunst, jene monumenta aere perenniora, darunter solche, die, über das Normalmaß hinausgewachsen, wie Heroen über dem Tagesgeschlecht wandeln. Dort würden Dichtung und Musik ihren vornehmsten Thronsitz haben: dorthin gehören „Faust“ und „Wallenstein“, dorthin auch die „Zauberflöte“, „Don Juan“ und „Fidelio“, dorthin einige der größten Werke Wagners: Drama und Schauspielkunst in Wort und Ton könnten dort ihre Pflanzschule finden. Vielleicht kommt es noch dahin, und dann soll

auch diese Frucht dem gewaltigen Schöpfergeist Richard Wagners gedankt sein.

Inzwischen wird der „Ring des Nibelungen“ unserem Volke immer vertrauter. Um mit Allen gut Freund zu sein, dazu ist er zu bedeutend; aber man höre, wie das Publikum heute dem ersten Akt der „Walküre“ zujubelt, den es vor zehn Jahren noch verketzerte. Eine ewige künstlerische Norm hat der „Nibelungenring“ nicht geschaffen und seine sklavische Nachahmung würde nur Unsegen im Gefolge haben. Aber es ist auch ein Werk, das ein Jahrhundert höchstens einmal hervorbringt. Seine Wirkung auf die Zukunft der Musik, des Dramas und des Theaters ist unermeßlich, und das Größte in ihm wird die Flucht der Zeiten, aller Zeiten, überdauern.

Parsifal.

Der Erlösungsgedanke, der im Mittelpunkt fast aller Schöpfungen Wagners lebt und der, fortwährend neu gestaltet, im „Ring des Nibelungen“ über die Sondergeschicke eines Einzelnen (des Holländer, Tannhäuser, Elsa) hinausgreifend den Geschicken von Gott und Welt gilt, für die in Siegfried der Befreier vom Fluch heranwächst — dieser Erlösungsgedanke nimmt in dem letzten großen Werk des Meisters seine reinste und erhabenste Gestalt an. Jeder Rest von fremdartigen mythologischen Ideen ist in ihm getilgt, denn seine Empfindungs- und Vorstellungswelt ist die christliche. Auf das Opfer von Golgatha deutet jeder Zug in ihm, und was der Tod des Messias aus Nazareth dem Glauben bedeutet, das spiegelt sich in verkleinertem Maßstabe und doch durch die vergrößernde Macht der Symbolik wiederum weltweit in der Handlung. Ja, sichtbare Zeugnisse dieses blutigen Kreuzestodes wirken in ihr weiter: die Schale mit dem heiligen Blut, die Lanze, mit der die Seite Christi durchbohrt wurde. Sind diese Mittel auch bereits in dem uralten arischen Sagenkreis zu finden, aus dem sich, als von der gemeinsamen Quelle, fast alle unsere mittelalterlichen Mythen, auch die germanischesten, losgerissen haben, so war ihnen doch ohne Zwang die Bedeutung beizulegen, die sie in der christlichen Legende besitzen, und jedenfalls wird ihnen kein selbstständiger, anekdotenhafter, den reinen Gedankengehalt des Werkes verwirrender Werth beigemessen. Sie sind nichts weiter als symbolische Mittel und als solche mit geringen Ausnahmen leicht verständlich.

Als der „Parsifal“ zum ersten Male auf dem Bayreuther Hügel, der dadurch zum Calvarienberge wurde, erschien und der übliche, voreilige, leidenschaftliche Streit der Meinungen sich erhob, da wurden auch Stimmen laut, die die Verpflanzung des Stoffes mit seinen deutlichen Reminiscenzen an einige der ergreifendsten Vorgänge aus den ersten Tagen des Christenthums auf die Bühne als eine Profanation verketzerten, die nicht scharf genug verurtheilt werden könne. Vielleicht sind sie noch nicht ganz verstummt, denn diejenigen, die über eine solche „Entweihung“ am Heftigsten eifern würden, pflegen dem Theater und seiner Umgebung als einem „Teufelswerk“ gänzlich fern zu bleiben, und jedenfalls wären sie ebenso leicht zum Schweigen zu bringen, wie die bereits vernommenen. Wer es nicht vermag, ein Kunstwerk lediglich auf seinen ästhetischen Gesammtwerth zu prüfen, wer Fragen des Glaubens und des religiösen Gefühls von dem künstlerischen Eindruck nicht zu sondern vermag, der hat kein Recht mitzureden. So sehr es die Kunst entstellen heißt, wenn man sie zur Trägerin irgend welcher Parteitendenz (auch der religiösen) machen wollte, so sehr heißt es ihr Fesseln anlegen, wenn man den Kreis, aus dem sie ihre Gebilde zu nehmen hat, verengt und ihr zu dem Allerheiligsten des Empfindens den Zutritt versagt. Sie hat ein Recht, alles Menschliche in ihren Dienst zu zwingen, und wie sie von dem Religiösen ihren Ausgang genommen, muß es ihr unverwehrt sein, zu dieser ihrer Quelle zurückzukehren und durch freie Thätigkeit neu zu bilden, was ihr in der unbewußten Dämmerzeit ihres Entstehens nicht aufgehen konnte. Es kommt nur darauf an, daß dies mit Ernst geschieht, daß das Reine auch mit reiner Hand ergriffen, mit heiliger Scheu berührt wird. Und in dieser Beziehung giebt es dem „Parsifal“ gegenüber nur eine Antwort. Es liegt eine so unsagbare Weihe auf Allem, was die hohen Mysterien des Christenthums in ihm darstellt und andeutet, der Geist des Ganzen ist so durch und durch ernst und weltflüchtig, daß nur das crasseste Vorurtheil von ihm nicht ergriffen werden könnte. Wenn die Ritter, die Jünglinge und Knaben sich in dem Kuppelgewölbe der Gralsburg versammeln,

jene um am runden Tisch in der Erwartung des Abendmahlwunders Platz zu nehmen, diese um zu den Höhen hinaufzusteigen, von denen wir später ihre Stimmen vernehmen, wenn nach den leidenschaftlichen Klagen und Ausbrüchen des Amfortas der Gral enthüllt wird und sich nun in breitester Ausführung der Ritus vor unseren Augen vollzieht, dann waltet eine so mächtige Ergriffenheit im ganzen Hause, als ob leiblich und wahrhaftig „die Gottheit nahe wär." Es ist eine Magie der Stimmung darin, die um so bewunderungswürdiger und tiefer ist, als sie keinerlei Unterstützung im Dramatischen findet: es bleibt lediglich bei der Spendung der heiligen Labung durch den erglühenden Gral. Wenn hierin, in dieser ernsten Wiedergabe der Eucharistie eine Profanation zu erblicken wäre, dann würden die Oberammergauer die ärgsten Entweiher des Christenthums sein. Denn daran, daß es sich in diesen bäuerlichen Schaustellungen der Leidensgeschichte um einen durch die Aufführung selbst geübten Cultus handelt, wird doch kein Vernünftiger denken. Die Oberammergauer haben ihre Bühne so gut wie Andere, sie sind Schauspieler wie Andere, nur mit dem Unterschied, daß sie Vieles schlechter machen als Andere, und wären ihre effektvollen lebenden Bilder und die Seltenheit ihres Unternehmens nicht, dann würde man kaum so viel von ihnen reden und in solchen Schaaren zu ihnen wallfahren, wie es seit Eduard Devrients Propaganda geschehen. Und ist die Bühnendarstellung des *ersten* Abendmahls, der *ersten* Taufe, der *ersten* Fußwaschung ein geringeres Vergehen als die Wiederholung jener Vorgänge bei Wagner? Im dritten Aufzug des „Parsifal" findet sich die Scene, in der dem von langer Irrfahrt zur Gralsburg zurückkehrenden Helden von der büßenden Kundry die Füße gewaschen, mit den Haaren getrocknet und mit Oel gesalbt werden. Der alte Gurnemanz netzt ihm das Haupt mit Wasser und Oel, Parsifal tauft das am Boden vor ihm liegende reuige Weib — man denkt an Johannes, an Magdalena und sieht in Parsifal das auch im Äußeren, dem langen blonden Haar und Bart, dem bis auf die Knöchel herabwallenden weißen Gewande wiedergegebene Abbild des Heilands. Über dieser ganzen

Scene liegt eine so wunderbare Milde und Weichheit, eine so holde Anmuth, daß auch die sprödeste Natur davon gerührt wird. Daß der Ernst der Gralsscenen in den Verlockungen des Zaubergartens im zweiten Akt seine natürliche Folie erhalten mußte, ist so klar, daß man darüber kein Wort zu verlieren braucht. Parsifals Versuchung mußte uns dargestellt werden, wenn wir an seine Berufung glauben sollen. Es sind nicht bloße Theatercontraste, die uns ein kundiger Bühnenautor vorführt — es ist ein organisch zusammenhängender Stoff. Darüber freilich, ob dieser dramatisch gut disponirt ist, wäre noch zu reden, aber daß der Gedanke der erlösenden Opferthat, die durch Mit-Leid, das zur Erkenntniß der Schuld führt, geweckt wird, also dieser humanste, christlichste und, man darf sagen modernste Gedanke in dem Wagnerschen Werke eine durch und durch würde- und weihevolle Verkörperung, wie sie in gleicher Weise schlechthin keinem mir bekannten dramatischen Kunstwerk eignet, gefunden — das ist es, worin sich heutzutage schon mit verschwindenden Ausnahmen die Stimmen aller Hörer des „Parsifal" vereinen. Die gläubigsten Seelen, Katholiken und Protestanten, orthodoxe und freisinnige Geistliche haben sich ihm gefangen gegeben und dem Meister den gerührtesten Dank ihres ergriffenen Herzens gezollt, und es ist bei der verhältnißmäßig leichten Zugänglichkeit und dem Andrang, den der „Parsifal" in jedem Sommer seiner Aufführungen gefunden, gar nicht abzusehen, wie weit sich außer dem künstlerischen auch sein moralischer Einfluß erstrecken kann. Ich wenigstens erwarte mit Schiller von der ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechts ein großes Heil und glaube, daß gerade solchen Darbietungen, die das dunkle Gefühl der Laien noch mit ganz anderen als künstlerischen Organen berühren, eine gewaltige Macht liegt. Im Kunstwerk empfangen sie hier das Sittliche, die Loslösung von der gemeinen Weltlust und Ichsucht, die Erhebung des Opfers zur Pflicht und seine Verklärung durch seine wunderbare Wirkung — und wer möchte leugnen, daß so vielen zersetzenden und zerstörenden Regungen unserer Zeit eine solche Gegenwirkung heilsam wäre und noth thäte?

Wie Wagner bislang am Quell der alten Sage, am Reichlichsten an dem der ritterlichen Epik des Mittelalters geschöpft hatte, so that er es auch bei der Dichtung des „Parsifal“, mit dessen Namen vor Richard Wagner der Wolframs von Eschenbach am Engsten und unlöslich verknüpft ist. Daß der berühmte Minnesinger, Gottfried von Straßburgs ernster und tiefsinniger Widersacher, gleichwohl nicht der Erfinder der gedankenschweren Erzählung ist, weiß man. Wieder wie in allen größeren Dichtungen des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts fließen hier eine Reihe ältester mythischer Vorstellungen und Fabeln zusammen, vielfach umgestaltet und dichterisch behandelt, ehe sie der Kunst eines Meisters verfallen, der ihnen wie dem Demant Schliff und Fassung giebt und sie damit zu seinem Eigenthum macht. Uralte religiöse Reste, Erinnerungen an die eleusinischen Mysterien und den Cultus des Dionysos Zagreus, mögen in dem wunderbaren Gefäß schlummern, das das heilige Wahrzeichen des Templeisenbundes bildet, und Peredur, der Held des keltischen Romans, der dem französischen Perceval entspricht, mag der Sucher des Beckens (Per-gedur) bedeutet haben, jenes Beckens, das auf seinem Grunde statt eines wirklichen blutigen Hauptes wie das Johannes des Täufers (dessen Geschichte sich mit dieser Sagenbildung verwoben haben mag) einen Abdruck desselben enthielt, ähnlich wie die Legende von dem Schweißtuch der heiligen Veronika zu erzählen weiß, daß es das Antlitz Christi, der sich mit ihm auf dem Wege zur Richtstatt das Gesicht getrocknet, wie ein Bild empfangen habe. Es war die Schüssel, die Christus und seinen Jüngern bei dem Abendmahl diente und von ihm an Joseph von Arimathia gelangt sein soll, der, als der Messias am Kreuze hing, das Blut darin auffing, das aus der durchstochenen Brust quoll. Aus einem einzigen Smaragd soll sie geschliffen gewesen sein und die Fähigkeit besessen haben, allein durch ihren Anblick die Gläubigen zu speisen und zu heilen. Diese gesegnete Schüssel (Graal, Gral, ein Wort altfranzösischen Ursprungs, das nach einer irrigen Meinung aus sang réal, sanguis realis „das wahre Blut“ entstanden sein soll) brachte Joseph von Arimathia nach Britannien, und

Titurel war es, der auf dem Montsalvatsch, (Mont sauvage) der, wie sein Name verkündet, wild, unzugänglich, für die Uneingeweihten unauffindbar war, dem „Heilthum“ das „Heiligthum“ erbaute, einen Tempel aus Gold, dem Holz der Aloe und seltsamem Gestein, das im Sommer Kühlung, im Winter Wärme verbreitete. In ihm pflegten die Ritter des Gral und er pflegte ihrer, eine Genossenschaft reiner Menschen, die „Templeisen“ Wolframs, der sich an den Provencalen Kyot (Guyot) hielt, den Erzähler der „rechten Märe“, dessen schon bei Gelegenheit des Lohengrin gedacht wurde, nicht an Chrétien de Troyes, der in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunders einen Conte del Graal „Perceval le Galois“ dichtete. Gegen diesen wendet sich Wolfram ausdrücklich, während er jenen Kyot ebenso ausdrücklich als seine Quelle bezeichnet. Erwägt man dann, daß Kyot wiederum die Schrift eines Mauren Flegetanis und eine Chronik von Anjou als seine Quellen bezeichnete (er ließ die Gralkönige Sprossen des fürstlichen Hauses von Anjou sein), dann gewinnt man einen Eindruck davon, wie viele Völker an der Ausbildung der Sage vom Gral mitarbeiteten und durch wie viele Hände der Stoff gehen mußte, ehe Wagner aus ihm sein erschütterndes „Bühnenweihfestspiel“ schaffen konnte.

Die alte Schüssel, die sich in der Handschrift des gälischen (keltischen) Romans vom Peredur, wie im französischen Perceval findet, wird bei Wolfram von Eschenbach zum Stein, zum Granatjachant, „wie man noch nimmer auf Erden fand“; die blutige Lanze, die Wagner so bedeutungsvoll verwandt hat und die in dem gälischen Roman (der uns in einer Handschrift des vierzehnten Jahrhunderts, dem Mabinogi überliefert ist) ohne christliche Bedeutung erscheint, während sie bei Chrétien de Troyes, den Wolfram bekämpft, zum Speer des Longinus wird, der die Seite des Gekreuzigten durchbohrte, geht bei Wolfram dieser Bedeutung wieder verlustig und entartet zu einer vergifteten Waffe, mit der ein ungenannter Heide den Gralkönig verwundet hat; dieser König aber, der im Mabinogi keinerlei Beziehung zu Schüssel und Lanze hat, ist bei Chrétien „le roi pécheur“. Auch bei Wolfram tritt er mit dem Doppelsinn des Wortes pécheur (Fischer, Sünder) als Fischer auf und erhält

zugleich den Namen des Siechen, Kraftlosen: Amfortas. Sein Verbrechen aber, um dessentwillen er leidet, war, daß er im Kampf die Parole „Amur" ausgegeben, d. h. daß er im Widerspruch mit dem keuschen Wandel der Gralsritter sich weltlicher Liebe ergeben. Längst wäre er seiner Wunde erlegen, wenn nicht der Anblick des Gral ihm sein Leben fristete. Aber eine Weissagung, die an dem heiligen Stein erschienen, hat ihm Erlösung verheißen: denn ein Ritter werde kommen, der durch die Frage nach den Geheimnissen des Montsalvatsch das Leiden von ihm nähme. Und dieser erkorene Ritter ist der Held der Sage, ist Parzival, der „Sucher des Beckens", wie man auch diesen Namen gälisch zu deuten versucht hat (Per-Kyfaill), der „reine Thor" (Parseh-Fal), wie Görres glaubte. Es ist die Deutung, der Wagner sich angeschlossen hat und die man sich ohne Bedenken aneignen kann. Spielt doch der Orient, dem der (arabische) Name entstammt, in die Sage lebhaft hinein, und wird doch auch bei Wolfram der kindisch-einfältige Jüngling, der zum ersten Male in die Welt hinauszieht, der „tumbe klare", also der „reine Thor" genannt.

Es ist damit schon angedeutet, worin Wagner in den Hauptzügen mit Wolfram von Eschenbach übereinstimmt, worin nicht, und darum genügt ein flüchtiger Blick auf das Bunterlei der Handlung des ritterlichen Epos, in dem der Glanz des weltlichen Ritterthums der Tafelrunde mit der religiösen Zurückgezogenheit der Streiter des Herrn in einen so tiefen und bedeutenden, dem Eschenbacher ganz gehörigen Gegensatz gebracht ist. In stiller Waldeinsamkeit ist der Held, Gamurets und Herzeleidens Sohn, herangewachsen, von der Mutter ängstlich behütet, die nach dem frühen Tode des Gatten wenigstens den Sohn vor allen Gefahren des Lebens bewahren will. Ein echter Typus des germanischen Jungen ist er trotz aller Federn fremder Nationen unter Wolframs Händen geworden: das Herz voll von Sehnsucht, weichmüthig und leicht gerührt und doch begierig nach Thaten, ungelenk und schüchtern und doch keck und todesmuthig, seiner Kräfte ebenso wie seiner Reinheit unbewußt — und es giebt in dem ganzen Gedicht nicht

viel von so echter poetischer Art wie das Idyll seiner weltflüchtigen Kindheit und sein Abschied von der Mutter, die ihn in einem Narrenkleid ihrer Hut entlassen, damit er „geneckt, gerauft und geschlagen“ um so eher zu ihr zurückkehre. Aber es kommt anders. Der liebenden, besorgten Herzeleide bricht das Herz vor Kummer über die Trennung von dem geliebten Kinde, und Parzival zieht von Abenteuer zu Abenteuer. Jeschune, Kunneware, Conduiramur und die um den erschlagenen Gatten Schionatulander trauernde Sigune — hier mögen sie nur Namen sein, die einige Stationen in des Helden Leben bezeichnen; wichtiger ist seine Aufnahme bei dem alten körnigen Rittersmann Gurnemanz von Graharz, der ihn in allen männlichen Tugenden unterweist und unter vielem Andern mit einer Lehre bedenkt, deren gewissenhafte, aber thöricht wörtliche Erfüllung ihm das größte Leid seines Lebens bereitet: mit der Lehre, nicht zu viel zu fragen. Denn als der Jüngling nun in die Gralsburg einreitet, der Erhoffte, der Geweissagte, und alle Welt erwartet, er werde durch seine Frage nach den seltsamen Ceremonien des Gral, die sich vor seinen Augen entfalten, nach dem kranken König, nach der blutigen Lanze, die unter dem Wehklagen der Templeisen von einem Knappen durch den Saal getragen wird, den Bann lösen und den Leidenden erretten — da schweigt er. Er schweigt, weil sein Sinn noch dumpf und unerschlossen ist, und schmählich wird seine Unterlassung an ihm gerächt. Denn mitten in den Herrlichkeiten der Tafelrunde, zu denen ihn die Blüthe des weltlichen Ritterthums, sein Freund Gawan, geleitet, erscheint die seltsame Gralsbotin, Kundry die Hexe, Kondrie la sorcière. ein Musterbild von Häßlichkeit, von der Wolfram in guter Laune zu melden weiß:

Um die Minne der Maid war selten ein Speer
Gebrochen und wenig danach Begehr,

und flucht ihm mit dem greulichsten Fluche.

Da zieht der Entehrte, der nicht weiß, wofür er zu büßen hat, trotzig, an Gott verzweifelnd, abermals in die Welt hinaus, um —

charakteristisch genug für die Hülflosigkeit der Composition fast aller mittelalterlicher Epen, den allerdings sehr einfachen „Armen Heinrich“ des Hartmann von der Aue ausgenommen — unseren Blicken völlig zu entschwinden. Gawan löst ihn ab. Kampf folgt auf Kampf, und in der Freude an ihren breiten und glänzenden Schilderungen glauben wir, zumal sie für das Ganze auch nicht die mindeste Frucht tragen, mehr den schauensfrohen, oberflächlichen Sinn der Romanen als den Ernst und die symbolsüchtige Grübelsucht der Germanen zu spüren: Vorklänge von Tassos „Befreitem Jerusalem“ und Ariosts „Rasendem Roland“. Denn daß diese ritterliche Lebensfreude für Parzivals nach innen gewandten, schwermüthigen Sinn die Folie abgiebt, rechtfertigt doch immer noch nicht ihre übertrieben weitläufige Behandlung, und man athmet erleichtert auf, wenn der Dichter endlich den Faden wieder aufnimmt, Parzival zu einem alten Einsiedler, seinem Oheim Trevrezent, des Amfortas Bruder, geleitet und dieser dem Helden von der Qual der Wunde, unter der der Arme sein trostloses Leben weiterschleppt, und von dem prophezeiten Ritter, der durch seine freiwillige Frage den Leidenden erlösen solle, ausführliche Kunde giebt. Da kommt die Erkenntniß über den schmerzlich Ergriffenen. Zwar bieten sich ihm noch weltliche Abenteuer aller Art, ehe er zu dem heiß gesuchten Ziele, zum Montsalvatsch gelangt, aber wir sehen doch den Weg, der ihn dahinführt, und als er endlich, bereits auf der Fahrt dahin, durch die am Gral erschienene Inschrift zum König erwählt, zum zweiten Male vor das Antlitz des siechen Amfortas tritt, der seiner in den fürchterlichsten Schmerzen geharrt, da betet der Held brünstig und bringt dem Leidenden auch mit der formellen Frage: „Oheim, was quälet euch?“ Erlösung von seinem langen Siechthum. An des Genesenen Stelle besteigt Parzival den Thron, und das Gedicht könnte schließen, wenn es sich nicht noch mit der Lösung einiger Nebenhandlungen und einer Hinweisung auf Lohengrin beschäftigte, nicht zu seinem Vortheil und jedenfalls ohne Zusammenhang mit dem Hauptthema.

Wolframs Dichtung trägt alle Züge ihrer Zeit. Religion und

Ritterthum haben ihr das Leben gegeben. Aber sie verleugnet auch die Eigenart ihres Sängers nicht, der sich aus dem Geräusch der Turniere und der Pracht höfischer Feste in die dunkelste Einsamkeit der Gedanken zurückzuziehen vermag, dessen dichterische Einfälle ebenso oft in der schwarzen Tracht mystischer Grübelei wie in den bunten Farben der Lebensfreude einherziehen. Er liebt das Dunkle, auch in seinen Ausdrücken, und hat deswegen den Spott Gottfrieds von Straßburg zu erdulden gehabt. An blühender Fülle der Phantasie ist er diesem ebenso wie an frischer sinnlicher Lebhaftigkeit der Schilderung, an Vollendung und Grazie der Form unterlegen — aber er hat sich auch ein Problem gesetzt, das an Tiefe den Inhalt aller mittelalterlichen Gedichte übertrifft, und um dessentwillen müssen wir einige Verworrenheiten mit in den Kauf nehmen, dürfen wir die gelegentliche Anhäufung rohen, unverarbeiteten Stoffs und das völlige Abirren von der Haupthandlung entschuldigen. Es ist schon immer etwas, daß dies Problem in dem Getümmel der äußeren Begebnisse nicht vergessen wird und daß es sich in großen Zügen scharf und deutlich erkennen läßt. Wie die drei Theile des Parzival von der „Einfalt", vom „Zweifel" und vom „Heile" reden, so liegt die ganze innere Entwicklung des Helden, die im Allgemeinen die aller Menschen ist, offen vor uns. Es ist der mit dem Instinkt für das Gute begabte unschuldige Sinn, der noch nicht zur Erkenntniß des Heils gelangt ist: der opferfreudigen Hingebung des eigenen Willens an das höchste Gut, an Gott, der sich in dem christlichen Symbol des Gral verkündigt, an Gott, der die Liebe ist und der durch die heiligste Opferthat, den Kreuzestod von Golgatha, auch die Menschen zur Nachfolge auf diesen wilden, dornigen Weg, auf diesen mont sauvage berufen hat, den nur so Wenige finden. Darum steht der junge Parzival, als er auf der Gralsburg die wunderbarsten Dinge sich enthüllen sieht, trotz aller natürlichen Güte seines Herzens, doch geblendeten Auges, betäubt, unthätig da, ganz noch im Bann der eigenen Interessen. Mit einer Art stumpfer Neugier läßt er die Erscheinungen auf sich wirken, aber er empfängt sie nur wie ein Geistesabwesender ein Bild auf

der Netzhaut des Auges. Sie werden nicht lebendig und wirken nichts in ihm, sie locken ihn nicht zum rechten Mitleid, nicht zur That. Eine ästhetische Schau ziehen sie an seiner Seele vorüber. Da trifft ihn der Fluch. Wie jeder starke Glaube den Zweifel, so hat die Tugend die Versuchung zu bestehen. Langjähriges Wirrsal folgt dem schuldlos heraufbeschworenen Ärgerniß. Die Binde fällt von den Augen des Helden, aus dem naiven, thatenlosen Schauen wird ein zielbewußtes, muthvolles Handeln, und als das Roß ihn in die Nähe des Heiligthums zurückführt und er des ganzen Jammers inne wird, den er mit einem Worte hätte wenden können, da vollzieht sich die große Wandlung. Er hat das Mitleid kennen lernen und das Heil gefunden.

Man kann bei aller Verehrung vor dem Dichter, der dies sein Problem so überzeugend, so ernst und weihevoll behandelt, doch gegen die Wahl seiner Mittel mancherlei anwenden. Die bloße „Frage“ nach dem Leiden des Amfortas thut uns kein Genüge. Es ist zwar klar, daß ihr symbolische Bedeutung zukommt, daß in ihr für das hülfsbereite Mitleid nur eine Formel gegeben werden soll, aber man versteht nicht recht, warum Parzival bei Wolfram zu allem Überfluß vorher schon, ehe er zum zweiten Male unter die Templeisen tritt, von den Wundern des Gral durch seinen Oheim Trevrezent Kunde erlangt und so der Freiheit seiner Entschließung, die entscheidende Frage zu thun beraubt wird. Wie Siegfried ohne Hülfe des Gottes siegen muß, so mußte auch Parsifal aus eigener freier Regung die Frage an den König richten. Sie durfte ihm nicht entlockt werden. Noch weniger aber durfte ihm alles, worauf es ankam, von fremder Seite auseinandergesetzt und nahegelegt werden. Das ist ein Bruch in die Consequenz des Gedankens ganz wie die voreilige Erwählung Parzivals zum Gralkönige, noch ehe er an das mit heißer Seele gesuchte Ziel seiner Irrfahrten gelangt ist. Es sind Ungereimtheiten, die man um so weniger versteht, als sie so leicht zu vermeiden waren. Eine Confusion an anderer Stelle, in den zahllosen Kampfberichten z. B., durfte man dem Dichter, der des Schreibens nicht mächtig und seine Poesien zu dictiren gezwungen

war, gewiß nicht hoch anrechnen. Hier aber war sie ein schwerer Fehler, und für jeden Nachdichter des Stoffs wäre die Pflicht zu seiner Beseitigung erwachsen. Eine wie viel freiere und bedeutendere Aufgabe erstand aber vollends dem Dichter, der das epische Gedicht zur Grundlage eines Dramas wählte! Nur mit rücksichtsloser Selbstständigkeit war eine solche Aufgabe überhaupt zu lösen. Eine sklavische Anlehnung an den Eschenbacher wäre ein vielfacher Widersinn gewesen. Sind doch die Bedingungen des Epos ganz andere als die des Dramas, ist doch unsere Zeit eine ganz andere als die des Mittelalters! Wer ein lebendiges Werk schaffen wollte, hatte herauszufühlen, wohin unser Volk in unsern Tagen sehnend sich drängt, und nicht mit historischem und sagenhaftem Ballast, sondern mit allgemein menschlich verständlichen großen Motiven die Herzen der Hörer zu zwingen. Das war das Problem, das sich Richard Wagner bot, und selten hat er seines Amtes als Dichter mit kühnerer und größerer Hand gewaltet als hier. Nur den Kern, die Vollendung des „reinen Thoren" zum Erlöser hat er aus dem alten Gedicht herausgeschält, das Zufällige und Ungereimte motivisch fest verbunden und begründet und die in dem Epos weit verstreuten Glieder zu einer dramatisch einfachen, organischen Handlung vereinigt. Es fehlt zwar nicht an einigen Bedenklichkeiten und Schwächen, aber der ganzen Bedeutung der Wagnerschen That wird man auch nur dann ganz inne, wenn man das Gefüge seines „Parsifal" mit dem Stoff bei Wolfram und seinen Vorgängern vergleicht.

In echt dramatischer und theatralischer Antithese stellt Wagner, wie einst der Elisabeth die Venus, den Romfahrern das üppige Ingesinde des Hörselbergs, der Burg des heiligen Gral das Zauberschloß des Klingsor gegenüber. Es ist derselbe sagenhafte, mit dem Bösen verbündete Zauberer, der auch im Gedicht des „Wartburgkriegs" den Friedensstörer und Verderber spielt. Bei Wolfram ein italienischer Herzog, der um einer Liebschaft willen verstümmelt sich durch bösen Zauber an den Menschen rächt und in seinem geheimnißvollen Schlosse Ritter und Frauen gefangen hält, ist er bei

Wagner der gleichen Künste mächtig, aber ein verschlungenes Geschick verknüpft ihn eng mit dem des Gral und seiner Ritter. Durch eine verbrecherische Selbstverwundung hat er die böse Lust in sich ertödten und der Wonnen des Gral theilhaftig werden wollen — umsonst; von den Hütern des Heiligthums verachtungsvoll verstoßen, wendet er nunmehr all seine List und Macht gegen die Templeisen, und was bei Wolfram ein ungenannter Heide thut, von dem wir nichts weiter erfahren, vollbringt bei Wagner Klingsor selbst. Amfortas hat der Zauberplage, die einen Ritter um den andern dem reinen Dienst entwendt, Einhalt thun und mit der heiligen Lanze (dem Speer des Longinus) den frechen Magier bekämpfen wollen. Aber der Macht des Weibes, das in Klingsors Banne stehend die Streiter des Herrn berücken muß, unterliegt der Hüter des Gral. Der Speer entsinkt dem Verführten; Klingsor ergreift die geweihte Wehr — von ihr getroffen schreit Amfortas auf; er hat die furchtbare Wunde in der Seite empfangen, die Wunde, „die nie sich schließen will".

Für den Helden, dem bei Wagner das Erlösungswerk zu vollbringen obliegt, galt es nun zweierlei: den Speer aus der Macht Klingsors zurückzugewinnen und mit ihm des Königs Wunde zu berühren. Damit war die epische „Frage" zum dramatischen Motiv geworden und gleichzeitig ein anderes Moment gegeben, das zu Parsifals Berufung unerläßlich war. Er mußte wie Amfortas in das Garn des Bösen gerathen, aber der Verführung, der jener unterlag, mußte er widerstehen. In den Armen der Sünde mußte ihm die Schuld des Amfortas zum Bewußtsein und mit der Erkenntniß das Mitleid kommen. So nur konnte er die teuflische Macht besiegen und die Heilsthat vollbringen. Und „Parsifal" (der „reine Thor") vollbringt sie. Ein frischer, kecker Knabe, hat er wie Wolframs Parzival, Gamurets und Herzeleidens Sohn, die verwittwete Mutter, von dem Anblick „glänzender Männer", weltlicher Ritter angelockt, verlassen, mit Pfeil und Bogen bewehrt, die er in dem Revier des Montsalvatsch sofort an einem armen Schwane übt. Aber wie Wolframs Parzival die Vögel im Walde schießt und doch

über ihren Tod weint, so hört auch Wagners Parsifal mit wachsender Ergriffenheit die mahnende Rede des alten Gurnemanz, zerbricht die kindischen Waffen und folgt dem greisen Ritter in die Burg. Dort sieht er das Wunder und — schweigt. Aber in Klingsors Blumengarten kommt ihm die Offenbarung. Er entreißt sich, nachdem ihm mit dem furchtbaren Aufschrei „Amfortas! Die Wunde!“ die Erkenntniß gekommen, der immer leidenschaftlicher werdenden Verführerin und weiß nun, was zu thun. Der Speer, den Klingsor nach ihm schleudert, bleibt über seinem Haupte schweben, er schwingt ihn mit dem Zeichen des Kreuzes — das spukhafte Reich der Lust versinkt in Schutt und Ruin, und mit der heiligen Waffe sucht Parsifal nun abermals den Weg zum Gral. Lange bleibt er ihm verschlossen, und erst nach unstetem Irren, während dessen sich ihm das Herz vollends gestählt und geläutert, findet er ihn, bringt dem siechen König die Rettung und erwirbt die Krone des Gral.

Das hatte unter des Meisters Händen Alles so große, typische Züge angenommen, das war aus bloß persönlichen Erlebnissen so sehr zum Geschick der ganzen Menschheit angewachsen, daß auch das Widerspiel der reinen Macht die Niederungen des blos Anekdotenhaften verlassen mußte. An der Person des Klingsor haftet schon allzuviel fabelhafter Krimskrams, der sich symbolisch nicht ganz lösen läßt — aber wo in der Schale und der Lanzenspitze das Blut der Gottheit selbst glüht, da durfte die Verführerin, welche die Ritter diesen ewigen Gütern entfremdet, nicht ein beliebiges Weib von menschlicher oder dämonischer Leiblichkeit sein. Auch in ihr mußte das Kleinliche, Individuelle zum „Ewigen“ erweitert werden, und nie ist Wagnern ein keckes und gefährliches Wagniß großartiger gelungen. Bei Wolfram ist dem Herren des Zauberspiegels und des verwunschenen Schlosses (des „château-merveille“) ein reizendes boshaftes Weib, die Herzogin Orgeluse (Orgueilleuse) verbunden, die die Blume der weltlichen Ritterschaft, den prächtigen Gawan, in ihre Netze lockt; in ihrem Dienst hat Amfortas einst seine schwere Wunde empfangen, und sie ist es, deren Minne ein Ritter in rothen Waffen (Parzival), der nach dem Gral forschte,

verschmäht. Mit dieser Orgeluse verschmolz nun Wagner die wunderliche Botin der Templeisen, deren Spur sich schon im Mabinogi findet, die Chrétien de Troyes »la demoiselle« und Wolfram Kondrie la sorcière nennt: Kundry. Mit zwei Seelen in der Brust erscheint sie schon bei Wagners Vorgängern. Sie trägt die Züge eines Scheusals und hat doch ein weiches Herz, sie führt den Fluch auf den Lippen und möchte ihn doch in Segen wandeln. Sie schluchzt und ringt die Hände, nachdem sie den unglücklichen Sohn Herzeleidens aus den Reihen der Tafelrunde vertrieben, und sie neigt sich demüthig und jauchzt vor Freude, als sie ihm das Ende seiner Leiden ankündigen und die Verheißung des Grals, die ihn zum König bestimmt, vermelden darf. Ja, dies Doppelwesen findet sich im fünfzehnten Buch des dritten Theiles bei Wolfram auch bei der stolzen und schnippischen Verführerin Orgeluse: auch diese weint vor Freuden, als sie Parzivals Berufung vernimmt, denn nun weiß sie, daß er den sündigen Hüter des Gral, Amfortas, der um ihretwillen leidet, von seiner Qual erlösen wird. Man hat diese Zwieschlächtigkeit des Wesens der Kundry aus dem Typus der germanischen Walküre erklärt, die auch wie sie verwundet und heilt, Tod und ewiges Leben kündet — gewiß mit Grund; aber bei Wagner ist sie noch tiefer gefaßt: es ist die Menschheit selbst, die im Bann des Fleisches und der Sünde steht und die sich brennend nach dem Heile sehnt; selbst das Höchste, was ihr beschieden ist, die Liebe, verkehrt sich ihr zum Niedrigsten, an das Thierische ist die ewige Seele geschmiedet und diese selbst, in tiefe Schuld verstrickt, hat keine Macht, den Feind in der eigenen Brust zu bezwingen, wenn ihr nicht ein Heiland die Gnadenpforte aufschließt. Nur durch ihn gelangt sie zur Ruhe, sonst ist sie ewig in ihrer Unrast und ihrem Zwiespalt. Wie genial, dieser Gestalt nun noch die Züge der ewigen Jüdin, der Herodias, zu leihen, die in der deutschen Sage mit dem wilden Jäger durch die Wolken dahinfährt, die Gundryggia mit dem Gwyddao (Wotan), ihm verbündet, wie Kundry dem Klingsor. Die Unselige aber, die über das noch blutende Haupt des Täufers, das sie in der Schüssel trug, um es dem Vierfürsten schauzustellen,

lachte und eben um dieses Frevels willen, angeblasen von dem Hauch des bleichen Mundes, zu ewigem Fluge verdammt ward, wird bei Wagner vollends zur Ahasvera: denn im „Parsifal“ hat sie nicht über das Haupt des Johannes, sondern über Christus selbst gelacht, als er, das Kreuz auf der Schulter, die Straße zur Richtstätte ging. Es ist eine einfache und naheliegende Umgestaltung, ganz der Verwandlung entsprechend, die das blutige Haupt im Becken (der gälischen Sage) zum Gral, den Cultus des Täufers zum Dienst des Heilands erhebt. Von des kreuztragenden Messias Blick getroffen irrt sie nun „von Welt zu Welt, ihm wieder zu begegnen.“ Aber wenn ihr aus den reinsten Augen ein Schimmer der göttlichen Heiligkeit entgegenstrahlt, dann kehrt ihr das alte sündhafte Lachen zurück — der Blick des Unschuldigen verschwimmt in der Gluth unreiner Liebe, er ist verloren und um ihre Erlösung ist es gethan. Da naht ihr der, der ihrer Macht widersteht: Parsifal. Zuerst umschmeichelt sie, jetzt nicht mehr die wilde Botin des Grals, sondern durch Klingsors Zaubermacht zum berückend schönen Weibe umgeschaffen, den Arglosen, der sich soeben erst des holden Andrangs der Blumenmädchen anmuthig erwehrt hat, mit wehmüthigen Erinnerungen an die Mutter, die er im abenteuernden Drange vergessen, die Mutter, der der Gram um den Verlorenen das Herz gebrochen hat — und schmerzlich überwältigt sinkt der Jüngling der Schönen zu Füßen. Mußte es nicht eine heilige Liebesmacht sein, die ihm den trauten Namen zurückrief, eine reine, göttliche Macht, die ihn aus dem Getändel einer kindlichen Wunderwelt zu der Quelle der Schmerzen führte, damit er sich in ihr gesund bade, den vergeßlichen Sinn stärke, das todte Herz belebe? Kundry hatte ihre Netze klug gestellt: die Mutterliebe sollte der bösen Lust zur Kupplerin dienen, als ihr letzter Gruß sollte der Liebe erster Kuß das süße Gift in sein Blut träufeln. Aber unter den Lippen der schönen Verderberin zuckt der Reine in plötzlichem Schrecken empor, und jener Mark und Bein durchdringende Schrei, der ihm entfährt „Amfortas! — — Die Wunde!“ spaltet die Scene und damit das ganze Drama in seine Hälften: der reine Thor wird wissend, den Schmerz des Am-

fortas leidet er mit, seine Schuld tritt riesengroß, zermalmend vor ihn hin, und wie er die furchtbare Bedeutung des verrätherischen Kusses begreift, der einst den Hüter des Grals dem Heil entwandt und den heiligen Speer in die Macht des Bösen geliefert, da stößt er die Verführerin heftig von sich. Wie sich aber Parsifal verwandelt, thut es auch Kundry. Bis zu dem Kusse war sie nur das Werkzeug Klingsors, jetzt regt sich in der schrecklich Verwirrten der eigene Erlösungstrieb, und was sie redet und vollbringt, ist nur die dramatische Steigerung dieser einen wahnvollen Regung: sie glaubt das Heil im sündigen Umarmen zu finden, sie verwechselt die himmlische mit der irdischen Liebe. Vergebens ruft ihr der hellsichtig Gewordene zu:

Auch dir bin ich zum Heil gesandt,
Bleibst du dem Sehnen abgewandt.
Die Labung, die dein Leiden endet,
Beut nicht der Quell, aus dem er fließt:
Das Heil wird nimmer dir gespendet,
Wenn jener Quell sich dir nicht schließt.
— — — — — — — — — —
O Elend! Aller Rettung Flucht!
O Weltenwahns Umnachten:
In höchsten Heiles heißer Sucht
Nach der Verdammniß Quell zu schmachten! —

Sie begehrt nur immer wilder die falsche Erlösung vom Sehnen, und als er nur eins fordert: den Weg zu Amfortes zu wissen, dem der immer klarer, immer heldenhafter vor unseren Augen sich Entwickelnde „des Mitleids Ehre" schenkt, da höhnt sie und droht, und als er sie der Vernichtung weiht „Vergeh', unseliges Weib", ruft sie unter schrecklichen Flüchen die Hölle wider ihn auf — um selbst von dem Reinen zertrümmert und gerettet zu werden. Eine andere sehen wir sie im dritten Aufzug wieder: dem Klingsor und der Macht, die mit seinem Zauberschloß in Nichts versunken ist, für immer entrissen ist sie jetzt nur noch des Grales Botin, die Helferin; „Dienen, dienen", das sind die einzigen Worte, die sie spricht — von nun an verstummt sie. In schweigender Sehnsucht erwartet sie das Heil,

das naht. Sie wundert sich nicht, wie der alte Gurnemanz, über den schwarzen speertragenden Ritter. Sie weiß: es ist der Retter, der auch ihr gesandt ist. Jetzt verkündet sein Auge der Reuigen, die ihm demüthig ergeben die Füße wäscht und salbt, die Erlösung, die sie einzig begehrt. Unter der Taufe fließen ihre Thränen, und als der Gral in Parsifals Händen erglüht und die Taube von oben herabschwebt, da sinkt sie entseelt zu des erkorenen Königs Füßen.

Das ist Alles ebenso tiefsinnig wie dramatisch groß, und im Grunde ist es auch einfach, da man der wenigen mythischen und legendenhaften Reminiscenzen die Gestalt fast ganz entkleiden kann, ohne daß sie von ihrer Deutlichkeit und ihrem Leben verliert. Einer reichen, blühenden Erfindungskraft verdankt diese wiederum wie so Vieles bei Wagner ganz originelle Gestalt ihr Dasein, einem energischen, dramatischen und architektonischen Sinn die ganze Handlung ihre Entwickelung und Struktur. Und wie diese von der Bedeutung einer Heilskunde, die sich vor unseren Augen verkörpert und die an dramatischen Momenten ungleich reicher ist als es die leidvolle Tragödie von Golgatha ihrer ganzen Natur nach sein kann, so ist das ganze Werk an dramatischen Einzel-Schönheiten überreich: Parsifals keckes Auftreten und seine Reue über die Tödtung des Schwanes bei der Strafpredigt des wackeren Alten (dem Wagner so glücklich die Züge und das Amt des Gurnemanz und Trevrezent zugleich geliehen), Klingsors Beschwörung der Kundry, der Schluß des zweiten Aktes mit dem Zusammenfallen des Zauberbaus und der Verödung des wunderbaren Gartens, die leidenschaftliche Weigerung des Amfortas im dritten Akt, das heilige Amt aufs Neue zu versehen, endlich die Heilung der Wunde durch den Speer und die Spendung des Mahles durch Parsifal — das ist Alles voll sinnfälligen Lebens, und auch an Scenen, die sich in breiten, vollen Zügen langsam athmen und doch in der dramatischen Entwicklung nicht ruhen, ist kein Mangel. Es ist wohl deutlich, daß in der großen Scene, die die Krisis des Dramas bringt, in Kundrys Verführungsversuch jeder Zug an seinem Platze steht — aber es ist allerdings nicht zu leugnen, daß mit dieser stetigen dramatischen Entwicklung die thea-

tralische Steigerung nicht Hand in Hand geht. Von schnellfertigen Laien wird ihr denn auch beständig die zwei- oder gar dreifache Abwendung Parsifals von der schönen Sünderin vorgeworfen. Diese Tadler haben dann freilich auch über die Umwandlung, die mit der Kundry vorgeht, blind hinweggesehen; sie erwarten, daß Parsifal, nachdem er durch den Kuß den Schmerz der Wunde in seinem Herzen empfangen, sich schon aus ihren Armen reißen müsse, sie sind erstaunt, daß dies erst geschieht, nachdem er das Jammern des Amfortas und die Heilandsklage im geistigen Ohr gehört, jeden Blick, jede liebkosende Bewegung der Kundry auf das Unheil gedeutet, das sie damit dem Gral und seinem Hüter zugefügt, und sie begreifen vollends nicht, daß der ersten Verstoßung „Verderberin! Weiche von mir!“ noch eine zweite folgt. Allerdings wiederholt sich hier dieselbe Geste und dem Zuschauer, der eine dramatische Rutschpartie zu machen wünscht, sind die langen Verweilungen zwischen den Höhepunkten unverständlich und unerquicklich wie ihre scheinbare Wiederholung. Dem ernsteren Sinn aber, der die erschütternde, psychologisch orakelhaft tiefe Entwicklung dieser großartigen Scene verstanden, wird die an und für sich nicht wegzuleugnende theatralische Schwäche, die in der äußerlichen zwiefachen Verstoßung liegt, geringfügig erscheinen. Vielleicht bleibt ihm der Wunsch, Wagner hätte für den Schluß der zweiten Hälfte der Scene noch stärkere Ausdrucksmittel gefunden, die sich auch theatralisch sofort als ein Überbieten der ersten, als eine unmittelbare Annäherung an die Katastrophe dargestellt hätten — aber er verehrt ihren inneren Fortgang zu tief, als daß er sich dadurch stören ließe. Vollends verfehlt aber wäre es, wenn ein gleicher Vorwurf auch wider die Scene der Fußwaschung erhoben würde, der es an äußerer Bewegung selbstredend gebricht: aber ihr wohnt ein so tiefes inneres Leben inne und mit jedem Worte rückt die innere Entwicklung in ihr weiter: Parsifals Weihung zum Retter und König des Grals und die in Thränenschauern sich verkündende Erlösung der Kundry, daß wir aufs Tiefste ergriffen den ruhigen Fluß ihrer Balsamquelle ebenso bewundern wie das äußere Bild, das sie auf der Bühne annimmt. Ohne die

geringste Spur theatralischen Wesens hat sich in ihr der Geist den Körper geschaffen, der Geist der Weihe ein Bild der Gnade, wie es ergreifender kaum in den Meisterwerken des Cinquecento geschaffen ist.

Es darf aber nicht bemäntelt werden, daß es auch im „Parsifal" wie in allen späteren Schöpfungen Richard Wagners an Scenen nicht gebricht, denen das Kriterium des Dramatischen, die Entwicklung, vollständig fehlt, Scenen, in denen die Handlung gänzlich stockt, ohne daß wir doch im lyrischen Moment Ersatz finden. Jeder Bühnendichter hat zwar das Recht, wenn er uns nicht sofort in medias res zu führen vermag (wie es im „Don Juan" so ganz unvergleichlich geschieht), im Anfang seines Werkes episch zu exponiren, aber es ist auch das naturgemäße Verlangen des wahren Dramatikers, dies nicht blos in der nun einmal gegebenen dramatischen Form, die in diesem Falle nicht mehr als dialogische Form bedeutet, zu thun, sondern in ihr zugleich die Charaktere anzulegen und die Handlung wenn auch noch so unmerklich in Fluß zu bringen. Shakespeare hat diese Meisterbedingung so oft erfüllt und uns so vollendete Expositionen gegeben („Romeo und Julia", „Macbeth" „Othello"), daß es seinen unsterblichen Ruhm nicht verkleinern heißt, wenn man als ihr Widerspiel eine mißrathene, anscheinend absichtlich nachlässige dagegen aufstellt: die Eröffnungsscene des „Cymbelin" mit der Unterredung der beiden Edelleute, die, weder charakteristisch noch dramatisch, nur den Zweck hat, das Publikum in dialogischer Form mit den wissenswerthen und zum Verständniß nothwendigen Voraussetzungen des Dramas bekannt zu machen. Ähnlich irrt Wagner im „Parsifal". Zwar der unmittelbare Beginn führt uns mit milder, weicher Hand sofort in den Bannkreis des Heiligen, und hieran wäre auch nicht das Geringste zu ändern. Wenn der Morgenweckruf der Posaunen von fernher in die schattige, ernste Waldstille dringt, der alte Gurnemanz die schlafenden Knaben weckt und die drei sich nun zum stillen Gebet auf die Kniee senken, dann sind wir auf jedes christliche Thun, auf jedes religiöse Wunder vorbereitet und unsere Empfindung beeinflußt auch unsere Erwartung von dem drama-

tischen Gang der Handlung: daß diese dahinstürme, vermuthen wir nicht, vielmehr erwarten wir, sie werde etwa mit derselben feierlichen Ruhe schreiten wie Kirchgänger es thun, und wir fühlen uns nicht betrogen. Trefflich führt der Meister auch Kundry, auch den schwerkranken Amfortas ein, aber wenn der wackre Gurnemanz beginnt die Knappen über die wilde Botin aufzuklären, die sie doch längst kennen müßten, wenn er ihnen von der Verwundung des Amfortas erzählt, die doch das erste Wissen und Fragen eines jeden Gralzöglings sein wird, wenn er ihnen gar in dem breiten Satz „Titurel, der fromme Held" die Entstehung des Cultus, die Gründung des Heiligthums, Klingsors Frevelthat und alles Weitere bis zum Erscheinen der Verheißung am Gral auseinandersetzt:

Durch Mitleid wissend
Der reine Thor,
Harre sein,
Den ich erkor —

dann erschöpft sich die Geduld derer, die in einem Musikdrama auf das dramatische Moment nicht verzichten wollen, und es tritt wieder einer jener Fälle ein, in denen Wagner im Widerspruch mit sich selbst bei der Aufklärung der äußeren Handlung überlange verweilt und mit ihr seine eigene Theorie, ähnlich wie er es im „Tristan", dem „Ring des Nibelungen" und gelegentlich auch in den „Meistersingern" gethan, empfindlich verletzt. Es soll darum der musikalische Reichthum und die Geschlossenheit dieses Satzes nicht verkannt werden, in dem alle Gralmotive sich zu herrlichem Bunde vereinen, um der Macht des Bösen zu trotzen, die sich im Tremolo der Bässe ankündigt, den Blumenzauber und das Lachen der Kundry zu ihrer Hülfe ruft, bis der Speer in des Verdammten Händen ist — aber damit sind die Erfordernisse des Musikdramas nicht erfüllt, und ich möchte den Ehrlichen sehen, der hier, wenn er sich nicht ganz in den musikalischen Strom versenkt und das Auge für die innere und äußere Handlung schließt, keinen Mangel empfindet. Wie eine Befreiung vom Druck wirkt da Parsifals keckes jugendfrisches Motiv, das die Verheißung im Munde der Knaben zu Schanden macht, und meister-

haft in jeder Beziehung ist die Einführung des reinen Thoren. Was für ein stumpfer Sinn müßte es sein, der sich durch des alten Ritters milde, ernste Mahnworte nicht ergriffen fühlte! Die Rede scheint zwar nur einer episodischen That, der Erlegung des Schwanes zu gelten — aber trotzdem ist nichts in ihr zu lang, denn jedes Wort bedeutet eine Erweichung des spröden Thorensinnes des übermüthigen Kindes, bis seine Hand den Bogen zerbricht und die Pfeile von sich schleudert. Vielleicht sagen auch Einige, sie sei schon darum vom Übel, weil sie nicht nur einer bloßen Episode der Handlung, sondern auch „nur einem Schwane" gelte. Nur einem Schwane — hier wäre nun eine Stelle, wo Wagner die Kunst zur Sprecherin für seine religiösen und menschlichen Ideen erkoren, und aus jedem dieser Worte tönt der Prophet, der von der Höhe des Berges dem Volk eine Liebesbotschaft verkündet.

Du konntest morden? Hier im heil'gen Walde,
Deß stiller Frieden dich umfing?
Des Haines Thiere nahten dir nicht zahm,
Grüßten dich freundlich und fromm?
Aus den Zweigen was sangen die Vöglein dir?
Was that dir der treue Schwan?
Sein Weibchen zu suchen flog der auf,
Mit ihm zu kreisen über den See,
Den so er herrlich weihte zum heilenden Bad:
Dem staunte'st du nicht, dich lockt' es nur
Zu wild kindischem Bogenschoß? —
Er war uns hold: was ist er nun dir?
Hier — schau her — hier trafst du ihn:
Da starrt noch das Blut, matt hängen die Flügel,
Das Schneegefieder dunkel befleckt,
Gebrochen das Aug', siehst du den Blick?
Wirst deiner Sündenthat du inne?

Wagner hat sich in einem „Offenen Schreiben an Herrn Ernst von Weber" energisch gegen die Vivisection gewandt und u. A. die Sätze aufgestellt: „Wer zur Abwendung willkürlich verlängerter Leiden von einem Thiere eines andern Antriebes bedarf als den des reinen Mitleidens, der kann sich nie wahrhaft berechtigt gefühlt

haben, der Thierquälerei von Seiten eines Nebenmenschen Einhalt zu thun. Jeder, der bei dem Anblick der Qual eines Thieres sich empörte, wird hierzu einzig vom Mitleiden angetrieben, und wer sich zum Schutze der Thiere mit Andern verbindet, wird hierzu nur vom Mitleiden bestimmt, und zwar von einem seiner Natur nach gegen alle Berechnungen der Nützlichkeit oder Unnützlichkeit durchaus gleichgiltigen und rücksichtslosen Mitleiden. Daß wir aber dieses einzig uns bestimmende Motiv des unabweisbaren Mitleidens nicht an die Spitze aller unserer Aufforderungen und Belehrungen für das Volk zu stellen uns getrauen, darin liegt der Fluch unserer Civilisation, die Documentirung der Entgöttlichung unsrer staatskirchlichen Religionen" — und „denn unser Schluß in Betreff der Menschenwürde sei dahin gefaßt, daß diese genau erst auf dem Punkte sich documentire, wo der Mensch vom Thiere sich durch das Mitleid auch mit dem Thiere zu unterscheiden vermag, da wir vom Thiere andererseits selbst das Mitleiden mit dem Menschen erlernen können, sobald dieses vernünftig und menschenwürdig behandelt wird."

Ich darf es nicht wagen, ein Urtheil darüber zu fällen, ob die ärztliche Wissenschaft wirklich ohne das traurige Mittel der Vivisection nicht im Stande ist, sich ersprießlich für die Menschheit zu entwickeln, und ob, wie seitens der Angegriffenen stets so nachdrücklich betont wird, wirklich in den Laboratorien Alles geschieht, um die Thiere für ihre Leiden unempfindlich zu machen, aber es ist gewiß, daß von dem großen Evangelium des Mitleids, das recht eigentlich der Lebenskeim alles religiösen und socialen Triebes der Gegenwart und das Einzige ist, wovon ein wirkliches Heil, eine wahrhafte sittliche Entwicklung und Verbesserung zu erwarten ist, um so mehr als es mit bloßen Glaubensformeln, kirchlichen überlebten Ceremonien u. dergl. nichts zu thun hat — es ist gewiß, daß heutzutage die Thiere von ihm nicht ausgeschlossen werden können. Gerade die Naturwissenschaften, die sie für sich als ihre Objekte fordert, haben sie uns näher gerückt, und der Darwinismus, den die positive Religion, d. h. die Kirche mit Bedenken und Grauen nahen sah und wachsen sieht, hat vollends das Seinige gethan, uns die

dünkelhafte Überhebung zu nehmen, die Berge zwischen uns und die Thierwelt wälzte und jede Seelenthätigkeit der Thiere mit dem bequemen Wort „Instinkt“ discreditirte und von der unseren unterschied. Wer sehen will, kann sich heute ganz genau darüber unterrichten, was uns mit ihnen verbindet, was uns von ihnen trennt, und wer durchaus den Weg zum Mitleid nicht finden sollte, der findet ihn nie. Sei dem aber wie ihm wolle — man braucht schließlich weder auf Darwin noch auf Schopenhauer zurückzuweisen, um im Mitleid die einzig wahre Grundlage der Sittlichkeit nachzuweisen. Schon das Christenthum ist ganz von ihm erfüllt, dasselbe Christenthum, in dem der stolze, freie Schiller, der „aus Religion keine Religion von allen bekannte“, „virtualiter die Anlage zu dem Höchsten und Edelsten fand“, während ihm ihre verschiedenen Erscheinungen im Leben „bloß deswegen so widrig und abgeschmackt“ schienen, „weil sie verfehlte Darstellungen dieses Höchsten sind.“ In einem in so besonderem Sinne christlichen Musikdrama, wie es der „Parsifal“ ist, bot sich Wagner der Anlaß zur Verkündigung des Mitleids darum ganz von selbst, und deshalb hat auch die Absicht, die man bei der Rede des Gurnemanz spüren möchte, nicht den mindesten verstimmenden Beigeschmack. Wagner erfüllt nur eine ihm durch das Drama selbst gebotene Pflicht mit besondrer Liebe: er läßt Parsifals Herz durch den Anblick des todten Schwanes rühren, damit das unsere sich dem Mitleid für die Thiere erschließe oder weiter öffne.

Zu den Partien, in denen weniger mehr gewesen wäre, gehören, dramatisch und theatralisch betrachtet, auch die Schmerzensausbrüche des Amfortas. Trotzdem könnte man über solche „Längen“ bei der musikalischen Bedeutung, die auch ihnen innewohnt, und der erstaunlichen Fähigkeit Wagners, dem Jammer Worte und Töne zu leihen, eilig hinweggehen, wenn es nicht immer wieder zur neuen Pflicht würde, die Nachfolger des Meisters zu warnen, in solchen Verweilungen seine Größe und das Bahnbrechende seines Schaffens zu suchen. Wir Deutschen haben nun einmal die unglückliche Neigung, das Dramatische auf dem Theater zu mißachten und die Bühne

zur Versuchsstätte für künstlerische Experimente zu machen — um so mehr hat darum ein Jeder, dem die Entwicklung der theatralischen Kunst, in der Alles begriffen ist, was zum dramatischen Kunstwerk und zu seiner Darstellung gehört, wahrhaft am Herzen liegt, die Pflicht, durch das hartnäckige Betonen solcher Mängel die Ablenkung der jungen, heranwachsenden Talente vom Ziel zu verhüten und einem ähnlichen Wirrwarr vorzubeugen, wie er nach Lessings und Schillers bestimmtem, kraftvollem und segensreichem Vorgehen durch den alternden Goethe und die Romantiker dem Schauspiel beschieden wurde. Seltsamer übrigens als solche bei dem Meister ja nicht seltenen Mißachtungen der Ökonomie und des dramatischen Fortschritts ist mir stets das Verwischen des Höhepunkts in der Schlußscene des ganzen Werkes erschienen — seltsam darum, weil Wagner auch dann, wenn er in den angedeuteten Fehlern aus einer Art principiellem Trotz geschwelgt hat, eine theatralische Krisis doch immer mit der erforderlichen Schlagkraft und Schärfe zur Darstellung bringt, oder, wenn sie sich in einer starken äußerlichen Bewegung nicht kundgeben kann, sie auf andere Weise heraushebt. Ich denke im letzten Sinne an das Einsetzen des Liebesmotives nach dem Trunk im „Tristan", des Weiteren an Markes und seiner Ritter jähes Eindringen in den Schloßgarten, Tristans Tod in den Armen der Isolde, Walthers und Evas Begegnung in Sachsens Werkstatt, Kundrys Fluch und die Vernichtung des Zaubergartens, von den mächtigen Höhen in Wagners früheren Werken, dem Versinken des Venusberges, Tannhäusers Preis der Liebesgöttin im Saal der Wartburg, Lohengrins erstem Erscheinen im Schwanenwagen, der Besiegung des Telramund, der Tödtung desselben in der Kemenate und der damit eng verbundenen Zerstörung von Elsas und Lohengrins jungem Liebesglück und vielem Anderen gar nicht zu reden. Erwägt man nun, welches Leid der unglückliche Amfortas den Rittern zugefügt, seit er das heilige Amt zu verwalten sich weigerte und ihnen mit dem Anblick auch die Labung des Gral verschloß, wie er selber alles Drängens ungeachtet nur nach dem Tod verlangt, was also Alles auf dem Spiele steht; erwägt man ferner, welch' furcht

bares Bild dieser erschütternde Zwiespalt auf der Bühne angenommen, daß Amfortas mit aufgerissenem Gewande in wüthender Verzweiflung verzückt allein steht, die Brust den Schwertern der Ritter darbietend, dann erwartet man auch eine deutlich umgrenzte mächtige Befreiung von diesem furchtbaren Druck. Aber sie bleibt aus. Unvermerkt erscheint Parsifal unter den Rittern und ganz beiläufig gleichsam berührt er mit dem Speer, der die Wunde, die er geschlagen, einzig zu heilen im Stande ist, die Seite des Amfortas. Es versteht sich von selbst, daß die Enthüllung des Grals durch Parsifal uns stark erschüttert und rührt — aber über die Krisis sind wir zu sacht hinweggeführt. Sie bleibt auf der Bühne fast unbeachtet und wirkungslos. Auch ist es noch keinem der sonst trefflichen Sänger des Amfortas, die ich hörte, (die Herren Reichmann und Scheidemantel) gelungen, Wagners Anweisung „Amfortas Miene leuchtet in heiliger Entzückung auf" deutlich zu verwirklichen. In einen Blick, in das Leuchten eines Auges, das in dem weiten Zuschauerraum selbst für den Weitsichtigsten nicht genau wahrgenommen werden kann, durfte diese wichtige Entscheidung nicht allein verlegt werden — dramatisch, musikalisch und scenisch verlangte sie eine stärkere Betonung und Isolirung. Es scheint fast, als wäre Wagner hier in einen ähnlichen Fehler wie Wolfram von Eschenbach verfallen, der die Berufung Parsifals und seine Königswahl vorwegnimmt, so daß ihm bei seinem zweiten Erscheinen auf der Gralsburg nicht viel mehr zu thun übrig bleibt. Auch Wagner mochte glauben, das Publikum sei durch die kurz vorangegangenen ergreifenden Ereignisse von Parsifals Bestimmung und Erwählung so vollkommen durchdrungen, daß es weiteres Zeugnisses nicht bedurfte. Ganz recht. Aber es handelt sich hier nicht allein um den wissenden Zuschauer. Um die übrigen dramatischen Personen und ihre Lage handelt es sich, und diese wollen wir vor unseren Augen so entwickelt sehen, wie es ihre Bedeutung und der Augenblick verlangt. Vielleicht wäre schon mit einer Verbesserung des scenischen Arrangements geholfen. Aber dies gehört Wagnern auch und in seinem Geiste überwachte es im Jahre 1886 seine Wittwe. Und wie herr-

lich gelang auch in dieser Beziehung alles Andere, von dem Füllen der Weinkelche bei dem Liebesmahl und dem zierlichen Reigen der Blumenmädchen bis zu den rein technischen Dingen, dem Erglühen des Grals, dem Speerwurf, dem Schweben der Taube. Auch die Wandeldecorationen, deren zweite bei der Aufführung im Jahre 1882 nicht nach Wunsch gerieth, sind jetzt gleich schön und stimmungsvoll, ein Meisterstück ist der Einsturz des Klingsorschen Schlosses mit seiner (zu schreiend bunt gerathenen) Blumenfülle, vor Allem herrlich aber das Innere des Gralstempels mit seiner sternbesäten Kuppel: so recht die Stätte, um die Herzen seiner Ritterschaft und der Zuhörer zur Andacht zu stimmen. So bliebe denn nichts mehr zu wünschen als durch die scenische Anordnung auch dem Augenblick „der Erlösung des Erlösers“ die Plasticität zu geben, die ihm durch den Dichter und Musiker nicht gegeben ist.

Durch den Dichter und Musiker! Ist denn Wagner Beides im Parsifal noch? Das Erstere mehr denn je. Die Schwärmer für die reimlose Alliteration mögen große Augen gemacht haben, als Wagner, der im „Ring des Nibelungen“, um für die sagenhafte Vorzeit einen dem modernen Leben möglichst entrückten Ausdruck zu finden, jenen Vers wählte und ihn oft zwangvoll und manierirt, oft mit echtem Dichtergefühl und einer genialen Kühnheit in seinen Neubildungen behandelte, im „Parsifal“ wieder wechselweis zu den alten Jamben und Trochäen griff und sie, wenn auch nicht mit pedantischer Strenge und Länge, doch in eine ganz wohlgeordnete Form brachte und mit kleinen Ausnahmen regelmäßig reimte. Was wohl jener Nohl dazu gesagt und welche Phrase er dafür gefunden hätte, nachdem er uns in seinem Buche über „Gluck und Wagner“ folgenden Erguß beschеert? „Denn wenn in der Nibelungendichtung dem Charakter des mehr äußerlich als innerlich sich darlebenden Menschendaseins gemäß nur noch der Innenreim herrscht, der überall die innen waltenden Sinnbeziehungen auch dem natürlichen Gefühle verständlich gegenwärtig erhält, so tritt im Tristan dem Erscheinen des ganzen vollen Gemüthstons des innerlich erweckten Menschen gemäß auch ganz von selbst dem stabgereimten Verse durchweg der Endreim zur

Seite. Denn hier, wo einzig die Seele selbst ihre Bewegungen darlebt, ist auch Hall und Laut das einzige, was dem inneren Sinne auch nach außen hin volles Leben und körperliche Erscheinung giebt, und man begreift, was hier erst die Musik bedeutet." (!) Im „Parsifal" ist der Stabreim ganz verschwunden. Mit Einfachheit und Würde, wie es der hohe, des äußeren Gepränges baare Stoff verlangt, geht der Vers dahin, und will man nur immer erwägen, daß er für die musikalische Composition bestimmt ist, daß ihm also eine absolute Selbstständigkeit nicht zukommen kann, dann wird man sich seiner edlen poetischen Haltung, so mancher aus ergriffenem Herzen, aus quellender Phantasie sprießenden Wortblüthe, so manches tiefsinnigen Gedankens auf das Innigste freuen. Nur eine einzige Gestalt, der wundersame Greis Titurel, gehört einer alternden Erfindung an. Er war es, der dem Gral das heilige Asyl geschaffen, an seinen Namen knüpfen sich die glorreichsten Erinnerungen der Templeisen. Längst hat er seinem Sohne die Krone übertragen, aber noch fristet er ein sonderbares unmärchenhaftes Dasein, und im ersten Akt ertönt in der Burg vom tiefsten Hintergrunde her „aus einer gewölbten Nische hinter dem Ruhebett des Amfortas" die Stimme des Unsichtbaren „wie aus einem Grabe". Was ist er? Nicht Fleisch und Blut, noch sichtbar, verborgen, eingemauert und doch nicht todt. Ein natürlicher Mensch kann er nicht sein sollen, und doch ist er, wie wir von Gurnemanz im dritten Akt erfahren, durch die Schuld des Amfortas, der den Gral zu enthüllen sich geweigert, wirklich gestorben, „ein Mensch wie Alle". Gestorben? Nein doch! Zwar wird seine „Leiche" auf einer Bahre hereingetragen, als aber der Gral unter Parsifals Händen neu erglüht, da wird er für einen Augenblick wieder belebt und erhebt sich segnend im Sarge". Für einen Augenblick! Was ist das für ein Geschöpf? Wir spüren nichts Leibliches, nichts Menschliches noch Mythisches an ihm — wir fürchten uns, ihn näher anzuschauen, weil wir eine gedankenhaft construirte allegorische Lederpuppe zu sehen fürchten, weder dem Blut, noch der sinnlichen Phantasie entsprungen. Ist er das Ideal des Gralritterthums, seine Erinnerung, die fortlebt, bis sie vor dem

neuen Glanze (Parsifal) erbleicht und für immer zu den Todten gebettet wird? Ist er, wie Wolzogen will, „die Stimme des unsterblichen Gewissens der Menschheit“, oder was man sonst in ihm gewittert hat. Auf keine Frage giebt es eine sichere Antwort und keine Antwort befriedigt den aesthetischen Sinn. Ein unmögliches Gespenst ist er, das in das von menschlichem und göttlichem Blut zuckende und bebende Werk nicht taugt, und Wagner hat ihn selbst gerichtet, als er seine kurze Auferweckung im Sarge strich. Und auch ohne dieselbe bleibt er ein befremdliches Räthsel, das uns im ersten Akt, weil es im Verborgenen bleibt, um seiner Dunkelheit willen nicht stört, das aber, je schärfer beleuchtet, desto unhaltbarer, unpoetischer und undramatischer erscheint.

Solche Titurels, solche Mumien kennt auch die Musik. Die motivische Erfindung strömt nicht mehr so frisch und warm dahin, wie ehedem und an Anklängen an die früheren Werke des Meisters fehlt es nicht. Durch das Gralmotiv, das Motiv Parsifals, die prächtige Phrase „Des siegreichsten Geschlechtes Herrn“ weht der Odem des Rompilgers Tannhäuser, des Gottes Froh, des Schusters Hans Sachs sogar, und der Verheißungsspruch „Durch Mitleid wissend“ erscheint mir trotz seines schönen Satzes und seiner unsagbar zarten Wiedergabe in Bayreuth melodisch spröde und leer. Welche einfache Pracht tönt aber wiederum aus dem Glockenthema, auf dem sich von den Worten an „Vom Bade kehrt der König heim“ der großartige Satz aufbaut, unter dessen Klängen Gurnemanz und Parsifal der Burg zuschreiten, immer voller von dem Geläut begrüßt. Und welch' eine Fülle von süßem Getön bringt die Scene im Blumengarten mit dem holden Tanzliede „Komm, holder Knabe!“ Die Kunst der Verarbeitung der Motive ist ganz von der nämlichen staunenswerthen, sinnvollen Tiefe, die wir in allen reiferen Schöpfungen Wagners wahrnehmen, und nur in dem Vorspiel hat den Meister der Formensinn verlassen oder er hat auf seine Durchbildung nicht zum Vortheil des Satzes verschmäht. Es sei dem voraufgeschickt, daß Wagner ein Programm dazu geschrieben, das sich in seinen nachgelassenen Papieren gefunden und das folgendermaßen lautet:

„Liebe — Glaube: — Hoffen?“

Erstes Thema: „Liebe.“

„Nehmet hin meinen Leib, nehmet hin mein Blut, um unsrer Liebe willen!

(Verschwebend von Engelsstimmen wiederholt.)

„Nehmet hin mein Blut, nehmet hin meinen Leib, auf daß ihr meiner gedenkt!“ —

(Wiederum verschwebend wiederholt.)

Zweites Thema: „Glaube.“

„Verheißung der Erlösung durch den Glauben. Fest und markig erklärt sich der Glaube, gesteigert, willig selbst im Leiden. Der erneueten Verheißung antwortet der Glaube aus zartesten Höhen — wie auf dem Gefieder der weißen Taube — sich herabschwingend — immer breiter und voller die menschlichen Herzen einnehmend, die Welt, die ganze Natur mit mächtigster Kraft erfüllend, dann wieder nach dem Himmelsaether wie sanft beruhigt aufblickend. Da noch einmal aus Schauern der Einsamkeit erbebt die Klage des liebenden Mitleides: das Bangen, der heilige Angstschweiß des Golgatha — der Leib erbleicht, das Blut entfließt und glüht nun mit himmlischer Segensgluth im Kelche auf, über Alles, was lebt und leidet die Gnadenwonne der Erlösung durch die Liebe ausgießend. Auf ihn, der — furchtbare Sündenreue im Herzen — in den göttlich strafenden Anblick des Grales sich versenken mußte, auf Amfortas, den sündigen Hüter des Heiligthumes, sind wir vorbereitet: wird seinem nagenden Seelenleiden Erlösung werden? Noch einmal vernehmen wir die Verheißung, und hoffen!“

Damit wäre nun wohl das Programm des Vorspiels einfach und unanfechtbar entwickelt, aber der musikalische Formensinn mag sich fragen, ob er dabei nicht fastet. An sich sind sie alle schön und ergreifend, das Motiv des Liebesmahls, das im Drama selbst mit den Einsetzungsworten wiederkehrt, das Motiv des Gral, das soge-

nannte Glaubensthema („Der Glaube lebt, die Taube schwebt, des Heilands holder Bote"), das immer wiederholt und im Fortissimo und Pianissimo verflochten wird, als küßten sich Himmel und Erde — aber ist dieser erste Theil nicht ein reines Mosaik? Thema schließt sich an Thema, völlig unverbunden, nur durch den Gedanken auf einander bezogen, der außerhalb des Musikalischen steht. Der zweite Theil des Vorspiels bringt nun zwar mit den Tönen des Leides zugleich eine kunstvolle Verwendung des Liebesspruchs, der immer klagender, immer schmerzvoller, zerrissen, wundenvoll, laut wird, ein Bild des Gekreuzigten, der unter Geißelhieben, unter Kreuzesnägeln und Lanzenstichen verblutet, bis das Blut der Menschheit wieder zum Segen wird und die Liebe mit ihrem eignen Thema zum Himmel wallt — aber mit den meisterhaft gebauten Vorspielen zum „Lohengrin" und zu „Tristan und Isolde", von denen das erstere besonders in vollen musikalischen Strömen dahinwallt, hält das Ganze doch den Vergleich nicht aus.

Wenn uns nun doch das Vorspiel in Bayreuth sofort und unwiderstehlich gefangen nimmt und die Seele der Weltlust entfremdet, dann liegt das nicht zum Wenigsten an seiner unvergleichlichen Instrumentation und dem bezaubernden Klang des verdeckten Orchesters, für das dieser Satz ganz so ausschließlich geschrieben zu sein scheint, wie der Es-Dur-Orgelpunkt, der das „Rheingold" einleitet. Wenn die Einsetzungsworte dort unten ertönen und im aufgelösten As-Dur-Accord die Seele die oberen Regionen sucht, dann vergißt man die Mittel, durch die dieser Eindruck erzielt wird; es klingt wie ein Gruß aus einer anderen Welt. Ja, so seltsam ist es uns, als sähen und hörten wir mit dem Tremolo der Saiteninstrumente das Blut in der heiligen Schale erglühend wallen, auf und nieder fluthen, ein unsagbar bezwingender Eindruck, der sich bestätigt, wenn sich der Satz in der Handlung wiederholt, zu dem Orchester die Menschenstimmen treten und der während des Vorspiels von dem geistigen Auge geschaute Gral nunmehr wirklich in sanftrothem Glanze vor uns erscheint. Und dieser Zauber der Weihe zieht sich durch das ganze Werk. Es trifft zwar auch im „Parsifal" zu, was vom „Ring

des Nibelungen gilt: die schärferen Rhythmen schwächen sich unter der Schalldecke des Orchesters und verlieren von ihrer Prägnanz — aber nicht davon ist jetzt die Rede. Nicht ein technischer Kunstgriff: der Geist ist es, der sich mit dem großen Inhalt auf das Haupt des Meisters segenbringend wie die Taube niedergesenkt, der ihm die Macht über die Gemüther geliehen. Ihm beugen sich die Hörer und beten „die Gottheit an, die ihn erhöht“. Dieser Geist bleibt ihm in Allem getreu, in den markigen Chören der Ritter wie im reinen Frühlingshauch, der über die Blumenaue säuselt, und selbst über die lockenden Gestalten der Lust hat er, schamhaft gleichsam, einen zarten Schleier gebreitet. Dieser Geist verläßt ihn auch dann nicht, wenn die Erfindung den dornigen Weg der Askese geht, und er ist so verehrungswürdig, daß alle Bedenken und Zweifel darüber verstummen.

„Parsifal“ ist Wagners letzte große That geblieben. Gläubige Gemüther werden sagen: es war der Abglanz der Welt über den Wolken und Sternen, ein Werk der Vorahnung und Hoffnung. Das Blut, das in der Gralschüssel glüht, glüht nun auch ihm und läutert das Unsterbliche von dem Sterblichen. Gewiß ist, daß sich diese Läuterung in Aller Herzen immer reiner vollzieht. Das Haus der Festspiele in Bayreuth ragt als ein riesiges Monument seines Wollens und seiner Erfolge. Mehr als er hat zu Lebzeiten nie ein Künstler erreicht. Und wenn auf dem Hügel kein Stein mehr auf dem andern steht: sein Geist lebt in seinen Schöpfungen, er selbst in der Geschichte der Menschheit unsterblich fort.

BIBLIOTECA REGIA MONACENSIS

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Bulthaupt, Heinrich,

Dramaturgie der Oper

Bd.: 2

1887

Mus.th. 627-2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11657032-9